20770
0510

MÉTHODE

RAISONNÉE

Pour apprendre à Jouer du

VIOLON

Composée Par

LÉOPOLD MOZART

Compositeur et Directeur de la Musique de Monseigneur l'Archevêque de Saltzbourg

Traduite de l'Allemand en François

PAR

VALENTIN RŒSER

Musicien de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orleans.

Prix 9.[tt]

On trouvera à la fin de cette Méthode XII Petits Duo et un Caprice faciles et a la portée des Commançants.

A PARIS

Chez M.r Bover, au Magazin de Musique, Rue de Richelieu à la Clef d'or Passage du Caffé de foy et chez Mad.e Le Menu, Rue du Roule, à la Clef d'or.

Avec Privilége du Roi.

Gravé par Rib...

Imprimé par Richomme

N° 2

MÉTHODE DE VIOLON

INTRODUCTION.

De la maniere de tenir le Violon.

§. 1.er

Il y a généralement deux manières de tenir le Violon. La première est: de poser le Violon directement contre la poitrine, en abaissant un peu le côté de la Chanterelle, afin que les coups d'Archet portent plutôt en haut que de côté. Cette position est certainement très agréable à la vue des auditeurs, surtout, quand on tient le Violon librement et sans avoir un air gêné; mais elle est un peu difficile pour le Joueur, par ce que l'on n'a point de soutien quand il faut démancher, a moins qu'on n'acquierre la facilité par un éxercice assidu, de le tenir avec aisance, entre le pouce et le premier doigt.

§. 2.

La deuxième manière de tenir le Violon est plus commode pour le Joueur. On le pose sur la Clavicule, de façon que le menton se trouve du côté de la quatrième corde, en abaissant un peu le côté de la Chanterelle pour la même raison que l'on a dit ci dessus. La tête du Violon doit être tenue à l'horizon de la bouche ou tout au plus des yeux, et il ne faut pas le laisser baisser d'avantage que vis-à-vis la poitrine. A cet égard on doit mettre la musique qu'on veut jouer, un peu haut devant soi.

§. 3.

Le Manche du Violon doit être tenu librement entre le pouce et le premier doigt, de façon qu'il ne touche pas la jointure du pouce et du premier doigt. Le pouce doit être placé vis-à-vis le La naturel du Bourdon, sans le trop avancer par dessus le Manche, afin qu'il n'empêche pas le son de cette Corde, quand on la touche à vuide. La partie du Manche qui se trouve endeça du pouce ne doit pas toucher la partie de la main qui répond au bras; autrement les nerfs qui joignent le bras et la main, se trouveroient serrés et gênés, de sorte que le petit doigt ne pourroit s'étendre.

§. 4.

Les doigts ne doivent pas être posés en long sur les cordes. Il ne faut appuyer qu'avec les bouts et élever les articles du milieu. La Main et chaque doigt doivent garder une position proportionnée, pour aider, non seulement à la netteté des sons, mais encore pour acquérir l'agilité en jouant, et l'assurance de toucher juste.

§. 5.

Enfin, le Violon doit être tenu immobile, c'est-à-dire, qu'on ne doit pas faire des mouvemens avec, à chaque coup d'archet. Un Maître doit prêter toute son attention à corriger les fautes, et à éxaminer la posture de l'Ecolier, sans lui passer la moin

tre chose; car peu à peu on contracte de mauvaises habitudes, dont on ne peut plus se défaire par la suite. Les plus communes de ces mauvaises habitudes sont: les mouvemens de la tête et du corps; les grimaces, en jouant quelque chose un peu difficile; les contorsions du bras droit et principalement du coude; et enfin le mouvement impétueux de tout le corps, par le quel on fait souvent trembler tout l'Orchestre, ou l'endroit ou l'on joue.

De la manière de tenir et de conduire l'Archet.

§. 6.

L'Archet doit être tenu entre le pouce et la seconde phalange du premier doigt, de façon que le bout du petit doigt se trouve sur la partie de l'Archet qui tient à la Hausse. Le pouce seul doit soutenir tout le poids de l'archet, et aucun doigt ne doit être étendu dessus; mais plié, c'est-à-dire, que les jointures des doigts soient fort libres, afin qu'elles puissent faire les mouvemens imperceptibles et nécessaires pour tirer un beau son du Violon.

§. 7.

L'Archet ne doit pas non plus être conduit avec tout le bras. Il faut un peu faire agir l'épaule; le coude un peu plus, en le détachant du corps, et le poignet très librement, c'est-à-dire, le baisser quand on tire l'archet, et le plier à proportion et sans gêne, quand on le pousse.

§. 8.

L'Archet doit être conduit droitement et à une certaine distance du Chevalet, où l'on doit chercher à tirer le beau son de l'instrument. La baguette ne doit pancher qu'un peu, du côté de la Touche, pour ne pas contracter l'habitude de jouer plus avec la baguette qu'avec le crin, comme font quelques uns quand ils veulent appuyer sur les cordes.

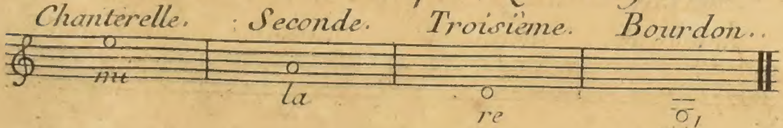
§. 9.

On doit s'accoûtumer aussi dès le commencement aux grands coups d'archet, et ne jamais jouer avec le poingt ni avec de petits coups, où l'on ne touche les cordes qu'à moitié. Il est vrai qu'un jeu rude écorche les oreilles dans le commencement, mais avec le tems et la patience, cette rudesse de son se perdra, et l'on acquerera et la force et la netteté du son en même tems. Au reste on se souviendra que le poignet doit contribuer le plus au ménagement du son.

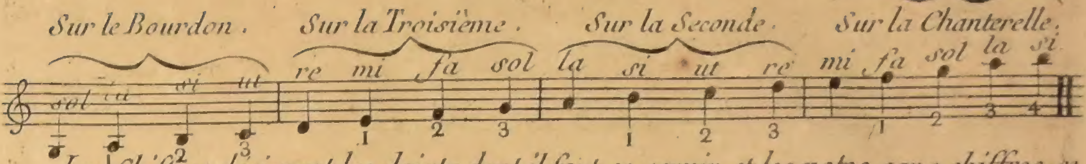
ACCORD DU VIOLON.

On accorde le Violon par Quintes justes.

Exemple.

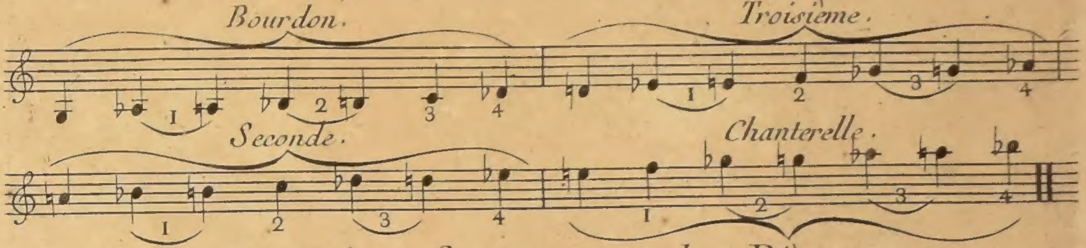


Première Gamme.

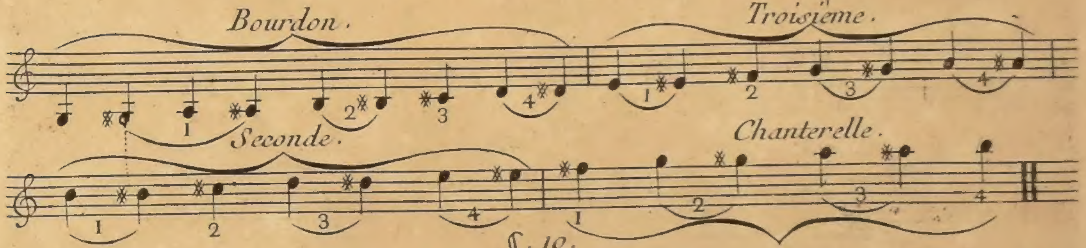


Les Chiffres désignent les doigts dont il faut se servir, et les notes sans chiffres se font sur les cordes à vuide.

Deuxième Gamme, avec des b-mols.



Troisième Gamme, avec des Dièzes.

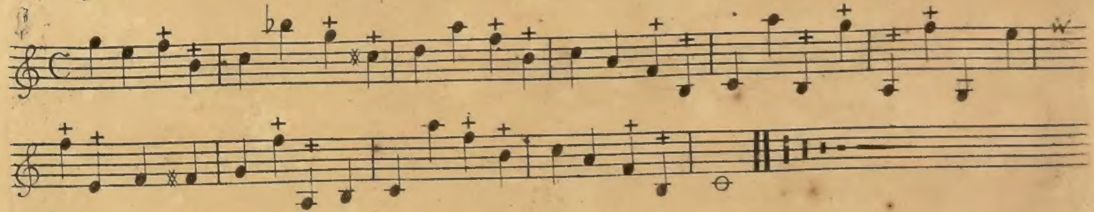


§. 10.

Lors que le commençant aura mis en pratique tout ce qui lui a été enseigné jusqu'ici, on lui fera jouer les 5 premières lignes de la Table que l'on trouve à la fin de cette Méthode.

§. 11.

Voici un petit Exemple qu'il faut éxercer pour s'accoûtumer à toucher juste. Ce sont des notes que l'on doit prendre avec le même doigt, mais qui se trouvent dans un autre dégré de hauteur ou de gravité. Ces notes sont marquées par une +



PREMIÈRE PARTIE.

Contenant les Règles du Coup d'Archet.

CHAPITRE PREMIER.

De la maniere de Conduire l'Archet.

§. 1.

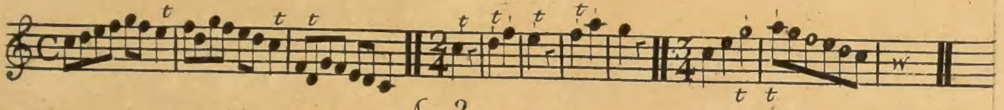
Lors que les tems et les notes sont en nombre pair, on tire l'archet pour la premiere note, on le pousse pour la seconde, ainsi de suite alternativement.

Ex.

La lettre (t) signifie qu'il faut tirer l'archet, et la lettre (p) qu'il faut le pousser.

Voici maintenant quelques Règles particulières touchant les coups d'archet.

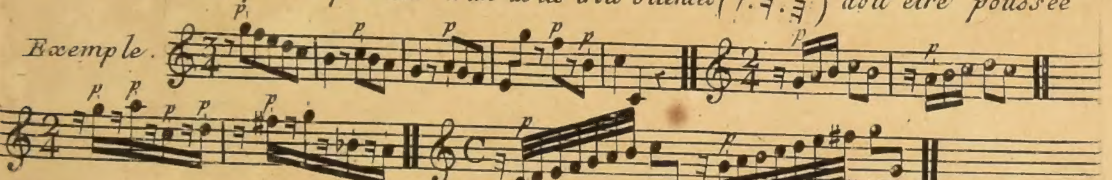
I.[ere] *Quand le premier tems d'une mesure (soit dans la mesure égale ou inégale) ne commence pas par un soupir ou demi soupir, la première note de chaque mesure doit toujours être tirée, quand même on devroit tirer deux fois de suite.*



§. 2.

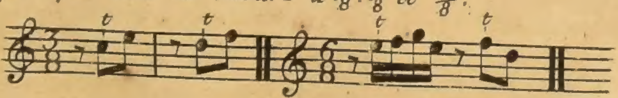
Il n'y a que le mouvement le plus vif qui pourra faire une exception a cette Règle; mais pour conduire l'archet de manière qu'il vienne chaque fois en tirant sur la premiere note d'une mesure, cela sera démontré par la suite.

II. *Toute note qui est précédée d'un de ces trois silences (7. ₹. ₹) doit être poussée*

Exemple.


§. 3.

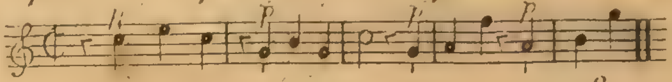
Mais quand le demi soupir (7) représente un soupir (ɽ); alors on tire la note qui lui succède: ceci se pratique dans la mesure à $\frac{3}{8}$. $\frac{6}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

Exemple.


§. 4.

Dans la Mesure de deux blanches, le soupir ne représente qu'un demi

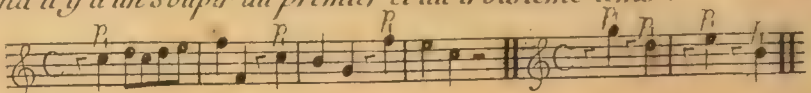
soupir, c'est pourquoi l'on doit pousser la noire qui en est précédée.

Exemple. 

Il en est de même dans la mesure de $\frac{3}{2}$

Exemple.

III. Le second et le quatrième tems doivent être joués le plus souvent en poussant sur tout quand il y a un soupir au premier et au troisième tems.

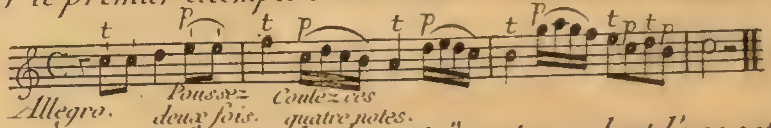
Exemple. 

IV. Tout tems qui consiste en deux ou en quatre notes égales doit être tiré, soit dans la mesure égale ou inégale.

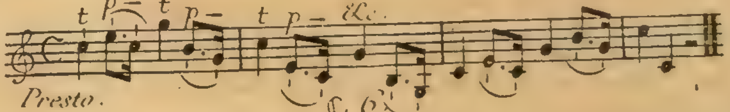
Exemple.

§. 5.

Le mouvement vif donne encore occasion ici d'une éxception, car on peut aussi jouer le premier éxemple ci dessus de la manière suivante.

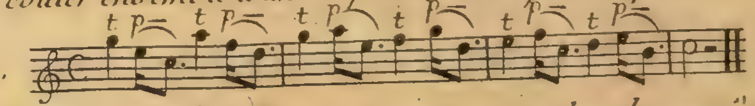
Ex. 

V. Deux notes dans le second et le quatrième tems, dont l'une est pointée, doivent toujours être poussées d'un seul coup d'archet du même sens: de façon que, quand la première note est pointée, on lève l'archet après le point pour la mieux distinguer de la deuxième, la quelle doit être jouée aussi un peu plus tard qu'à l'ordinaire.

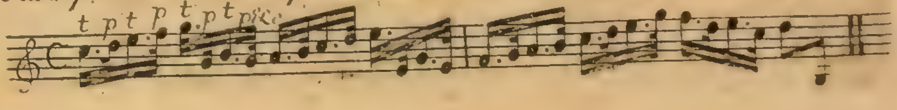
Ex. 

§. 6.

Mais si au contraire la deuxième note est pointée et la première abbrégée: Il faut les couler ensemble d'un coup d'archet rapide en poussant.

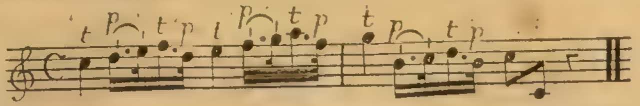
Exemple. 

VI. Quand un tems est composé de quatre notes dont la première et la troisième sont pointées, on les exprime détachées chacune de son coup d'archet particulier; de façon que la triple croche doit être passée très vivement et un peu plus tard qu'à l'ordinaire.

Exemple. 

 Mais quand la première des quatre notes se présente en poussant, alors la seconde doit être aussi passée du même coup d'archet; par ce moyen l'archet se trouve dans son ordre.

Exemple.

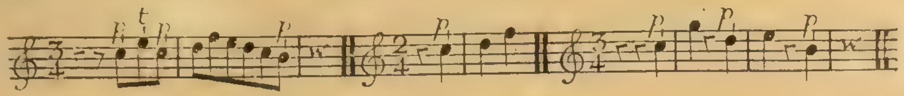


VII. *Quand un Tems est composé de quatre notes dont la deuxième et la quatrième sont pointées, on les passe deux à deux d'un seul coup d'archet.*

Exemple.

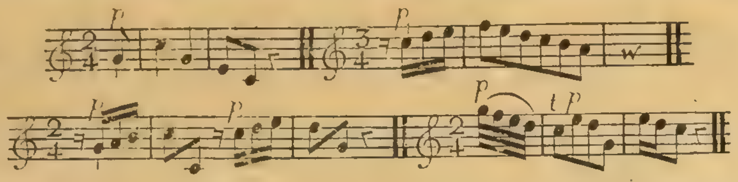
VIII. *La dernière note de chaque mesure et même de chaque tems doit ordinairement être poussée.*

Exemples.



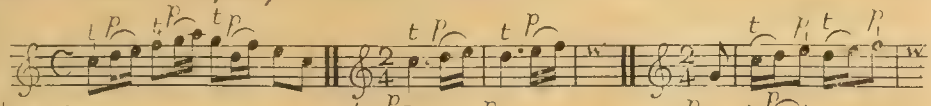
De même on pousse toute première note d'une pièce qui commence en levant.

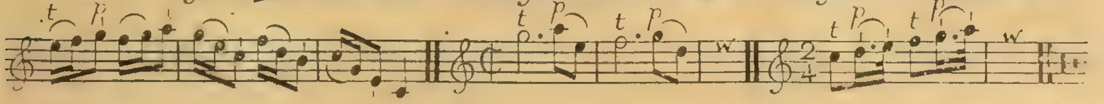
Exemples.



IX. *Quand un tems consiste en trois notes dont l'une est longue et les deux autres brèves; on coule les deux brèves d'un coup d'archet: et quand une des brèves est pointée, on les exprime de même, excepté qu'on doit les détacher.*

Exemples.

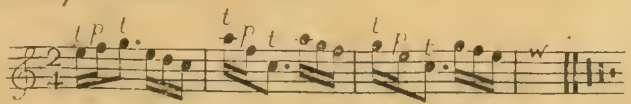




On exprime aussi souvent ces sortes de passages d'une manière toute différente de celle ci, comme nous l'enseignerons dans le Chapitre quatre, et il y a des cas où la nécessité exige de les exécuter autrement, pour revenir au principe général de l'Archet.

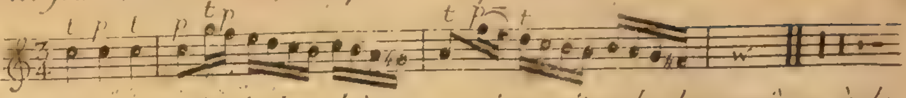
X. *Quand il y a trois notes inégales où les deux brèves précèdent une longue, et que la longue est suivie d'un point immédiatement: alors il faut jouer chacune des deux brèves d'un coup d'archet particulier.*

Exemple.

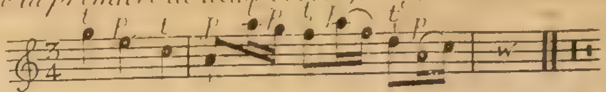


XI. *Quand il y a une longue et deux brèves et que l'on tire la première des deux brè-*

ves; alors on les joue chacune de son coup d'archet particulier.

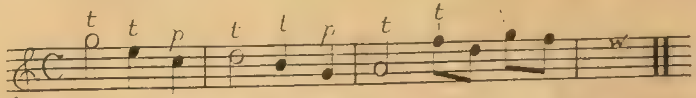
Exemple. 

Et si l'on pousse la première de deux brèves, on agit ensuite selon la neuvième règle.

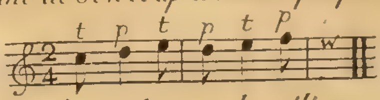
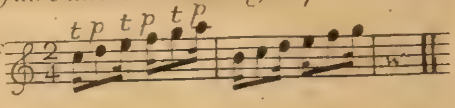
Exemple. 

Mais je l'entends toujours de ces passages ou la longue précède les deux brèves. Et cela arrive le plus souvent dans les mesures triples.

XII. La note, qui dans la mesure égale, succède immédiatement à une blanche, doit être tirée.

Exemple. 

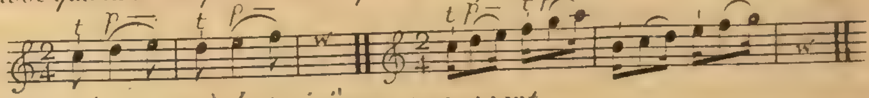
XIII. Quand il y a trois notes à joüer, dont celle du milieu doit être sincopée, alors il faut observer s'il y en a plusieurs semblables qui se succèdent. si cela est, on exprime chacune de son coup d'archet propre, sans faire attention aux règles précédentes.

Exemple.  ou plus brève. 

Appuiés sur la note du milieu.

§. 7.

C'est autre chose quand le compositeur indique les coups d'archet par la liaison.

Exemple. 

Coulés de la deuxième note à la troisième en poussant.

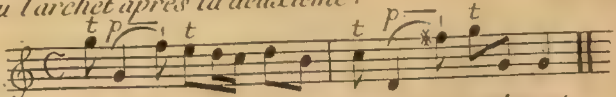
§. 8.

On observe la même chose lors qu'il n'y a qu'un seul passage de cette manière, parceque l'on obtient par la, selon la règle générale, de tirer la 1ère note d'une mesure.

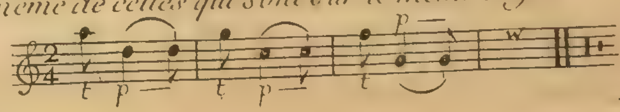
Exemple.

N'oubliés pas de marquer la note du milieu, en y joignant la troisième légèrement.

XIV. Quand la deuxième et la troisième note ne peuvent être touchées sur la même corde, on les joue toujours d'un seul coup d'archet en poussant: avec cette difference qu'on leve un peu l'archet après la deuxième.

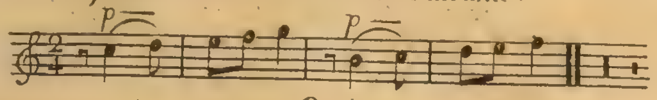
Exemple. 

Il en est de même de celles qui sont sur le même dégré.

Exemple. 

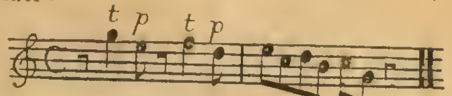
§. 9.

On emploie souvent un demi soupir au lieu de la première note : dans ce cas on peut couler les deux notes, ou les exprimer chacune particulièrement. En les coulant il faut pousser, pour obtenir de pouvoir tirer le premier tems de la mesure suivante.

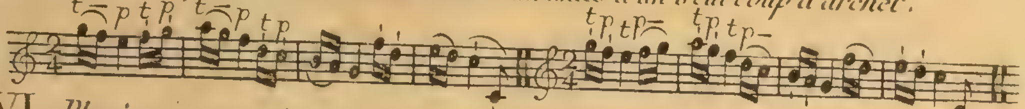
Exemple. 

§. 10.

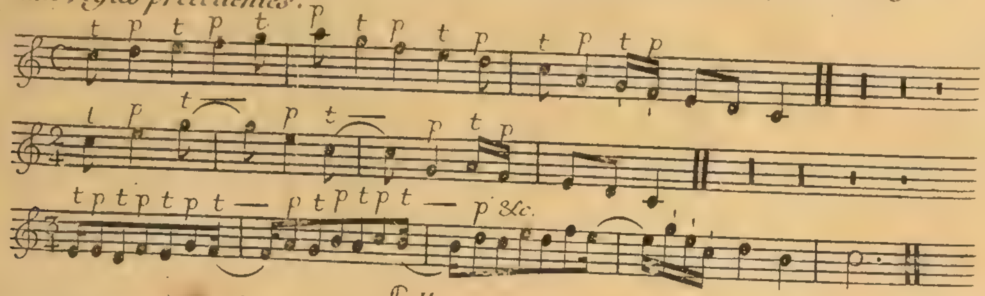
Si au contraire on veut les détacher et jouer chacune de son coup d'archet propre, alors on commence en tirant.

Exemple. 

XV. Quand la note qui doit être sincopée est précédée et suivie de deux notes brèves, on coule ou les deux précédentes ou les deux suivantes d'un seul coup d'archet.

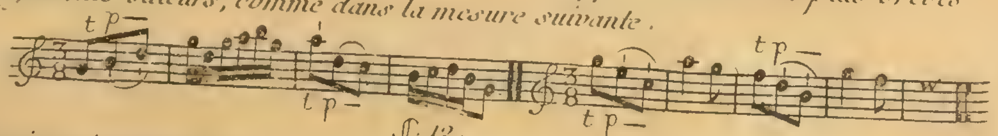
Ex. 

XVI. Plusieurs notes sincopées se jouent d'un coup d'archet particulier, sans faire attention aux règles précédentes.

Ex. ou ou 

§. 11.

C'est dans la mesure triple ou mesure inégale qu'un commençant trouve de la difficulté a conduire l'archet. Car comme le mouvement est inégal, la première règle en souffre ; et il faut des régles particulières pour remettre l'archet dans son ordre, quand il en est dérangé. Pour cet effet on pourroit adopter pour règle générale que, dès qu'il n'y a que des noires ou des croches dans une mesure inégale ; on doit toujours prendre deux des trois d'un coup d'archet. Surtout quand on apperçoit des notes plus brèves ou de différentes valeurs, comme dans la mesure suivante.

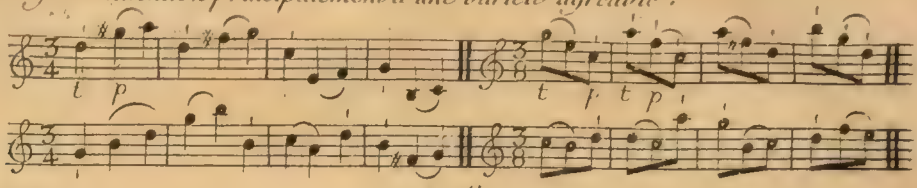
Ex. 

§. 12.

Il s'agit maintenant de savoir : 1°. S'il faut couler ou les deux premières ou les deux dernières de trois notes. 2°. Si, et quand il faut les couler ou détacher. L'un et l'autre depend du bon gout et du jugement sain du joueur, quand le Compositeur a oublié ?

de l'indiquer; alors on pourroit prendre en quelque manière pour règle de couler les notes qui se trouvent le plus près l'une de l'autre, détacher celles qui se trouvent les plus éloignées, et faire attention principalement à une variété agréable.

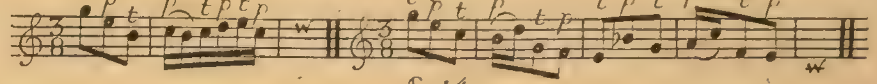
Ex.



§. 13.

S'il arrive quelque fois que l'on ait joué chacune des trois notes de son coup d'archet particulier, et que la mesure suivante contienne des notes d'une autre valeur: il faut faire ensorte de remettre l'archet dans son ordre aux deux premières notes de cette mesure.

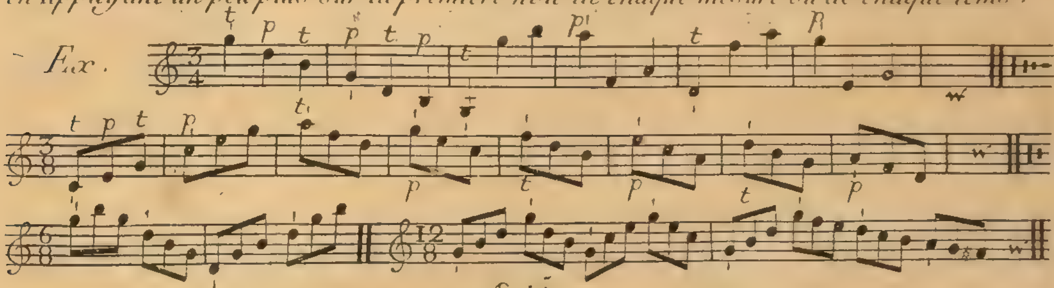
Ex.



§. 14.

Dans une succession de noires ou de croches, on tire et on pousse alternativement, en appuyant un peu plus sur la première note de chaque mesure ou de chaque tems.

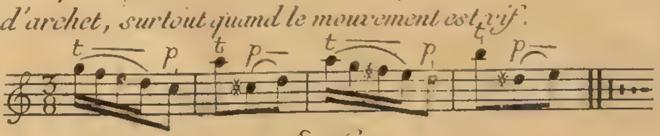
Ex.



§. 15.

Lorsque dans la mesure de $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ ou $\frac{12}{8}$ les deux premiers tems consistent en quatre doubles croches, les quelles sont suivies d'une simple croche: on tire toutes les quatre d'un seul coup d'archet, surtout quand le mouvement est vif.

Exemple.



§. 16.

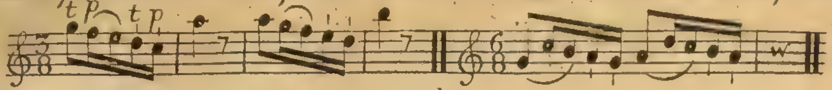
Dans le mouvement le plus vif et particulièrement dans le $\frac{12}{8}$, on peut prendre les 5 notes d'un seul coup d'archet.

Exemple.

§. 17.

Cette figure de 5 notes est souvent renversée, c'est-à-dire, les quatre doubles croches sont précédées de la croche. Dans ce cas on coule les deux premières deu-

bles croches en poussant, et on exprime les deux autres chacune de son coup d'archet propre

Ex: 

§ . 18.

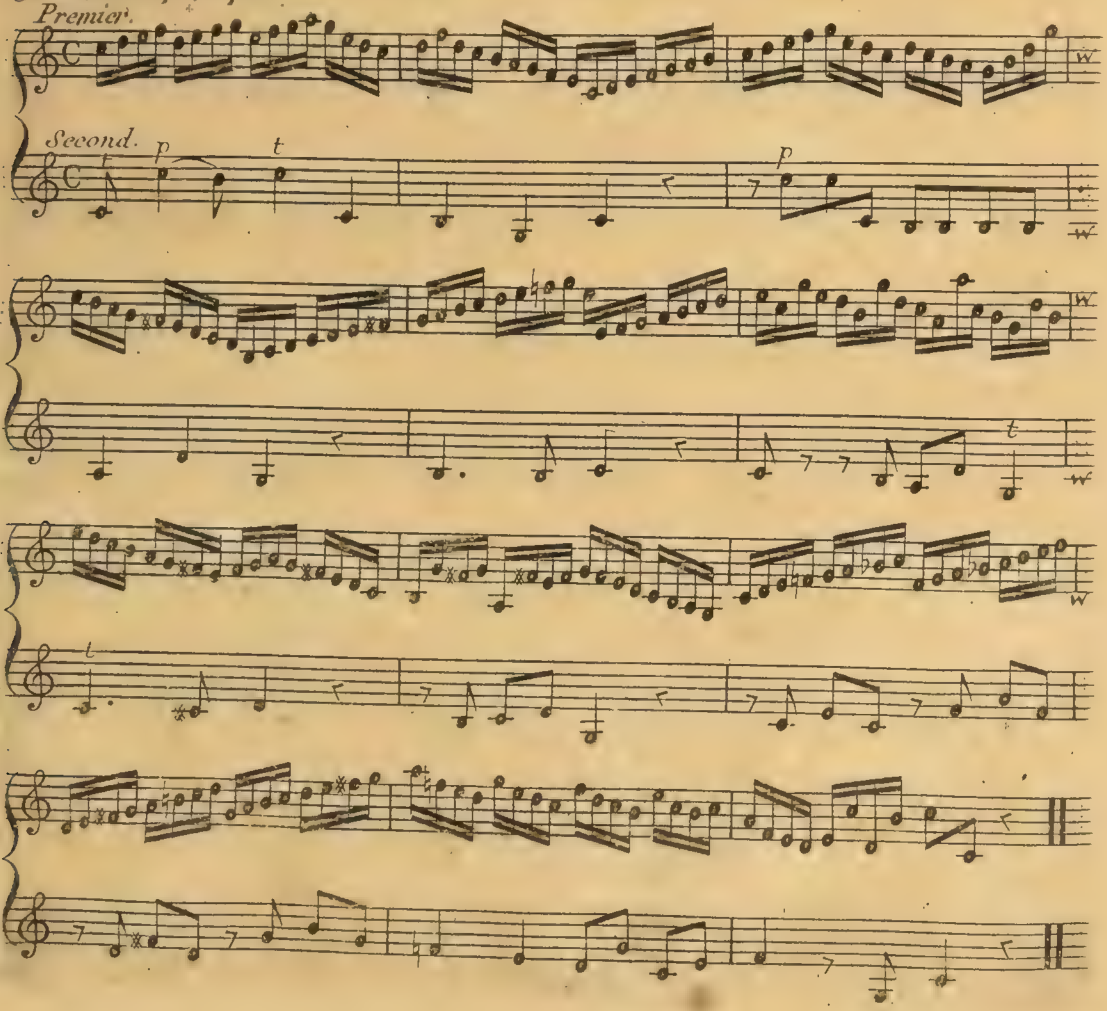
Et si le mouvement est très vif, on coule toutes les quatre d'un seul coup d'archet en poussant.

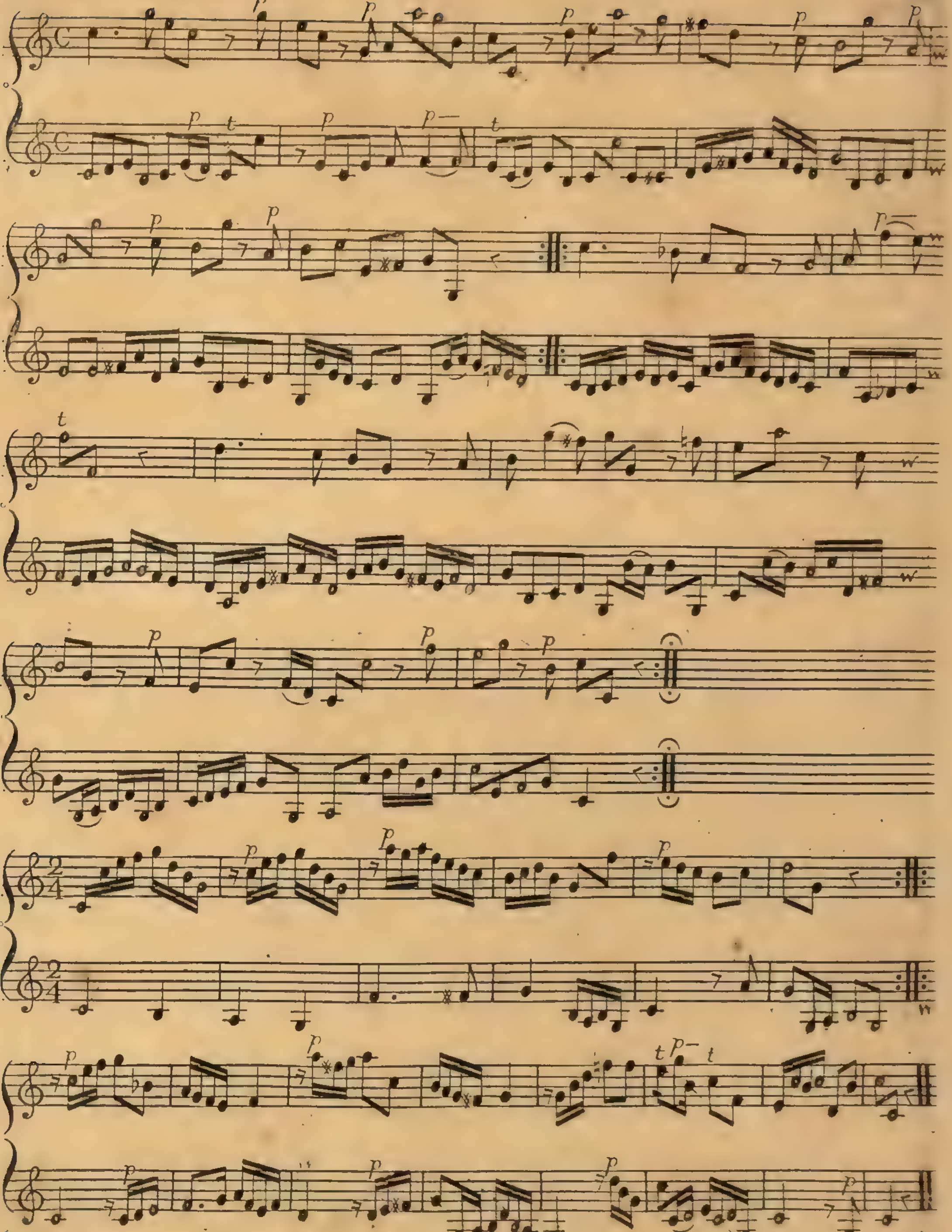
Exemple.

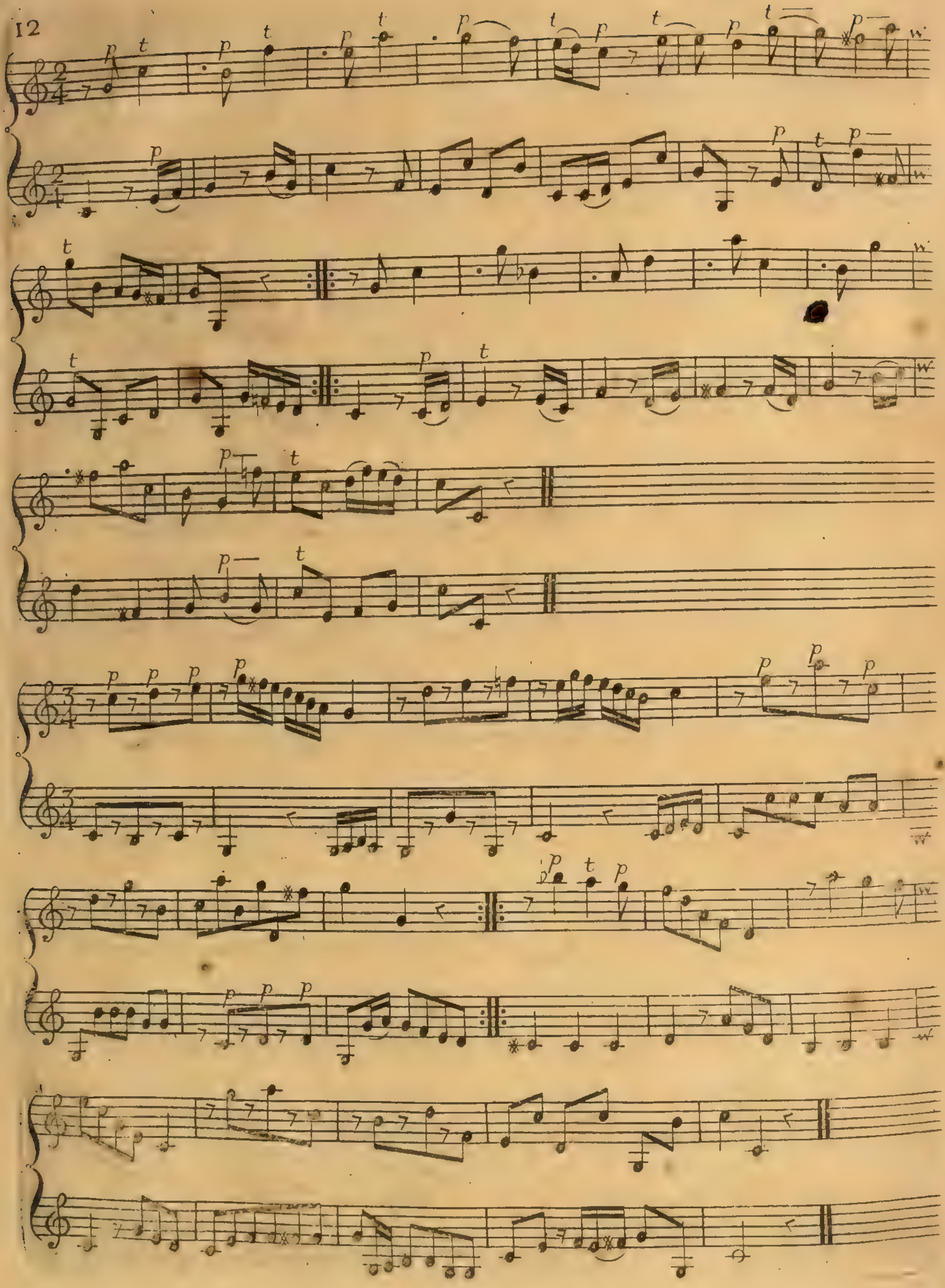
§ . 19.

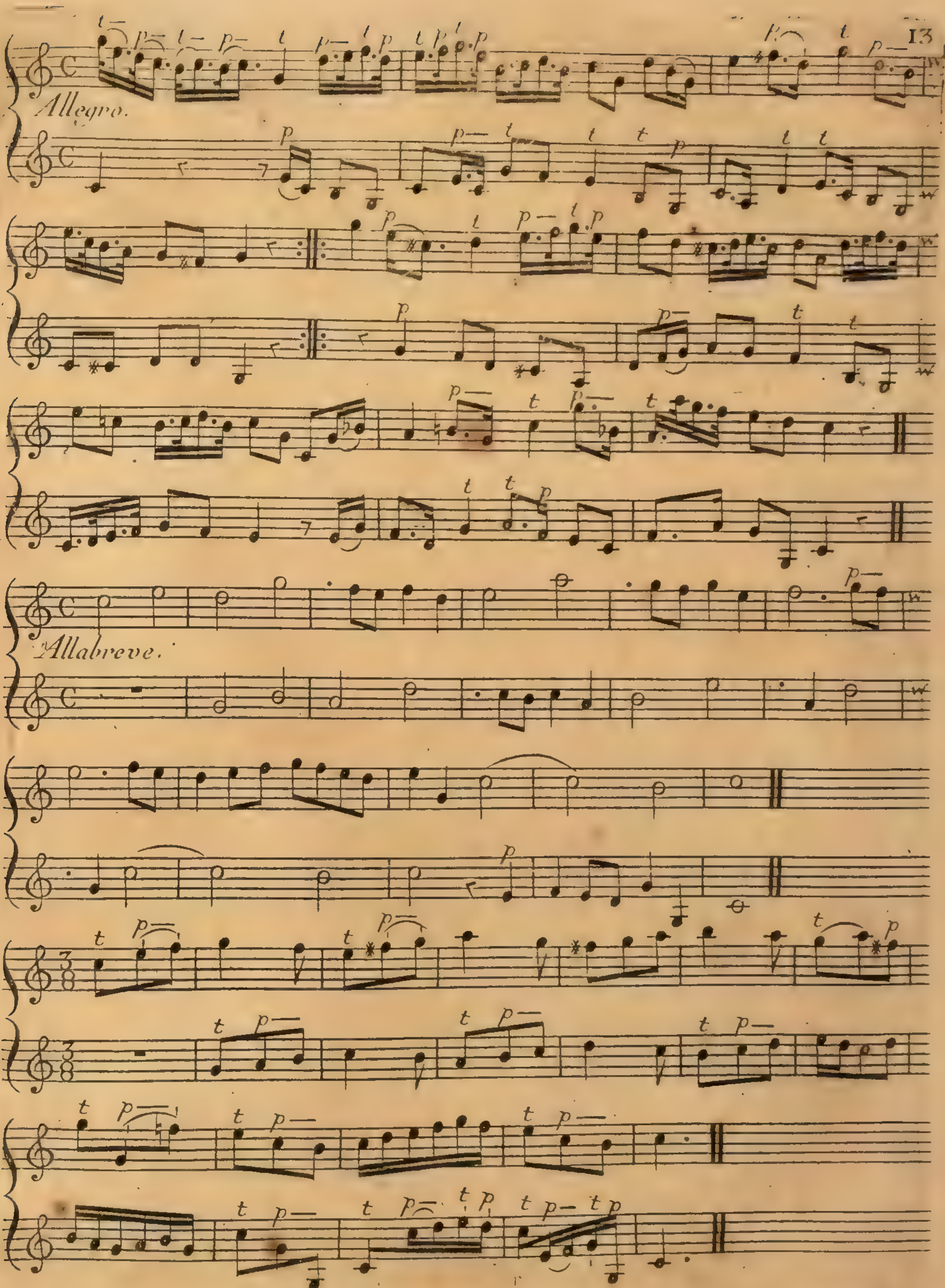
Maintenant on peut faire jouer à l'écolier, la Table entière qui se trouve à la fin de cè livre pour se rendre ferme dans la mesure.

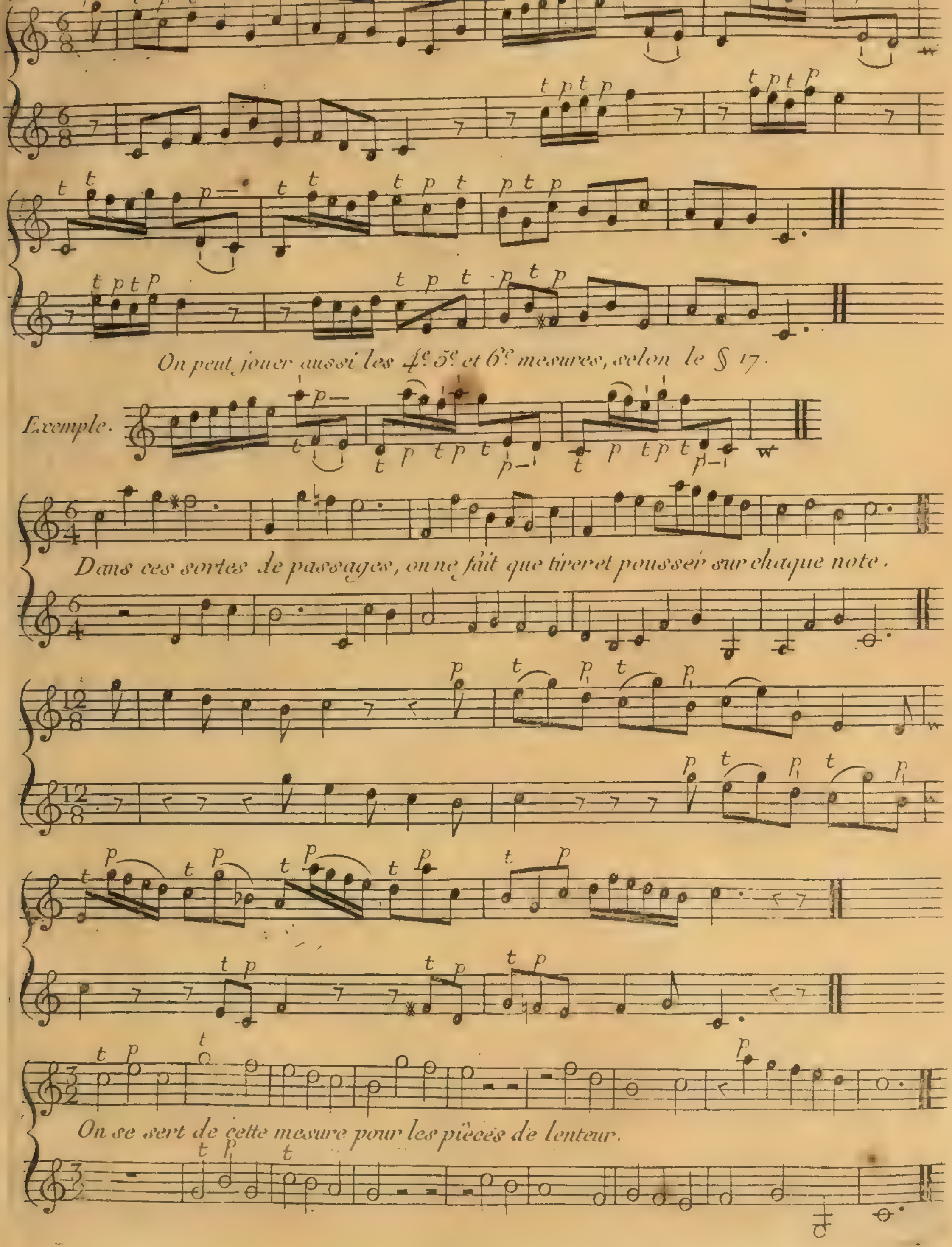
Voici encore quelques éxemples dans différentes espèces de mesure qu'il faut mettre également en pratique.








Allegro.
Allabreve.


On peut jouer aussi les 4e 5e et 6e mesures, selon le § 17.
Exemple.
Dans ces sortes de passages, on ne fait que tirer et pousser sur chaque note.
On se sert de cette mesure pour les pièces de lenteur.

CHAPITRE II.

Instructions pour tirer un beau Son du Violon.

§. 1.

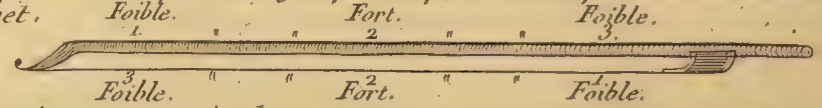
Pour parvenir à cette perfection il faut avoir égard à trois choses essentielles. 1º. Le Violon doit être monté un peu fort, la raison en est, que les doigts se sérifient plutôt sur les grosses cordes que sur les fines, par ce qu'il faut appuyer plus fort sur les premières que sur les secondes. Par la même raison le coup d'archet devient aussi plus fort et plus ferme. 2º. L'on doit s'accoutumer à jouer toujours fort et gravement. 3º. En jouant fort il faut tâcher en même tems de rendre les sons nets, à quoi la division de l'archet dans le foible et dans le fort contribue beaucoup.

§. 2.

Première Division.

On commence le coup d'Archet soit en tirant ou en poussant foiblement, on enfle le son insensiblement, on emploie la plus grande force au milieu de l'archet, et on la diminue ensuite par dégré jusqu'à ce que le son se perde entièrement au bout de l'archet.

Ex.



Il faut éxercer ceci très lentement et en retenant l'archet autant qu'il est possible, pour se mettre en état de soutenir une note longue, d'une manière nette et agréable, dans un Adagio. Dans le foible l'archet doit être un peu éloigné du Chevalet, et on doit poser foiblement le doigt qui touche la corde. Dans le fort, au contraire, l'archet doit être raproché du Chevalet, et on doit appuyer le doigt.

§. 3.

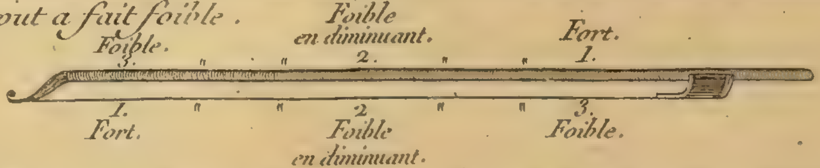
A chaque Division, et principalement à la première, le doigt doit faire de petits mouvemens alternatifs du Chevalet au Sillet. Ces mouvemens doivent être très lents au foible, et un peu plus vifs, au fort.

§. 4.

Deuxième Division.

On commence le coup d'Archet fort, on le diminue insensiblement, et on le finit tout a fait foible.

Ex.



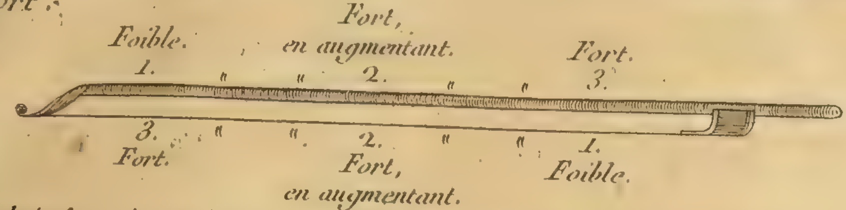
Les Divisions précédentes doivent être éxercées en tirant comme en poussant. On se sert de cette manière de soutenir les notes plutôt dans le mouvement vif que dans le mouvement lent.

§. 5.

Troisième Division.

On commence le coup d'Archet foible, on l'augmente insensiblement, et on le finit fort.

Ex:

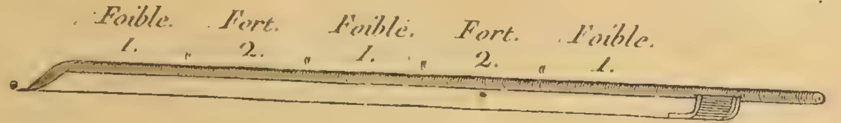


Ceci doit être exercé également en tirant et en poussant. Il faut encore observer que l'archet doit être tiré très lentement au foible, un peu plus vîte quand il augmente en force et très vîte au fort par où il finit.

§. 6.

Essayez maintenant la Quatrième Division où le foible et le fort sont employé chacun deux fois dans un seul coup d'Archet, soit en tirant ou en poussant.

Ex.



Par la pratique continuelle de ces quatre Divisions de l'Archet, on acquiert l'habileté de moderer l'archet, et par cette modération on obtient la netteté du son. Pour jouer nettement il faut encore avoir égard a l'accord du Violon. S'il est accordé bas, il faut éloigner un peu l'Archet du Chevalet, et si au contraire il est accordé haut; on peut s'en raprocher un peu plus. C'est principalement sur les troisième et quatrième cordes qu'il faut observer cet éloignement de l'archet. La raison en est toute simple. Les grosses cordes ne sont pas si aisées à émouvoir du bout où elles sont posées que les fines; et si on veut le faire de force, elles rendent un son aigre. Cependant je n'entends pas ici un grand éloignement, la différence est de très peu de chose. Et comme tous les Violons ne sont pas égaux, il faut chercher avec soin sur chacun, l'endroit où l'on peut émouvoir les cordes aisément et avec la netteté telle que l'exécution chantante de la pièce l'exige.

CHAPITRE III.
De la Triole.

§. 1.

Les figures qu'on appelle Trioles*, prennent leur origine de l'opposition de deux différentes mesures l'une à l'autre. Elles consistent à mettre trois croches contre une noire, trois doubles croches contre une croche &c. On marque la Triole par le Chiffre 3. au dessous ou au dessus, et quand on en lie deux ensemble, on y met le chiffre 6.*

§. 2.

A l'égard de l'exécution de la Triole, il faut passer les trois notes dans la même valeur.

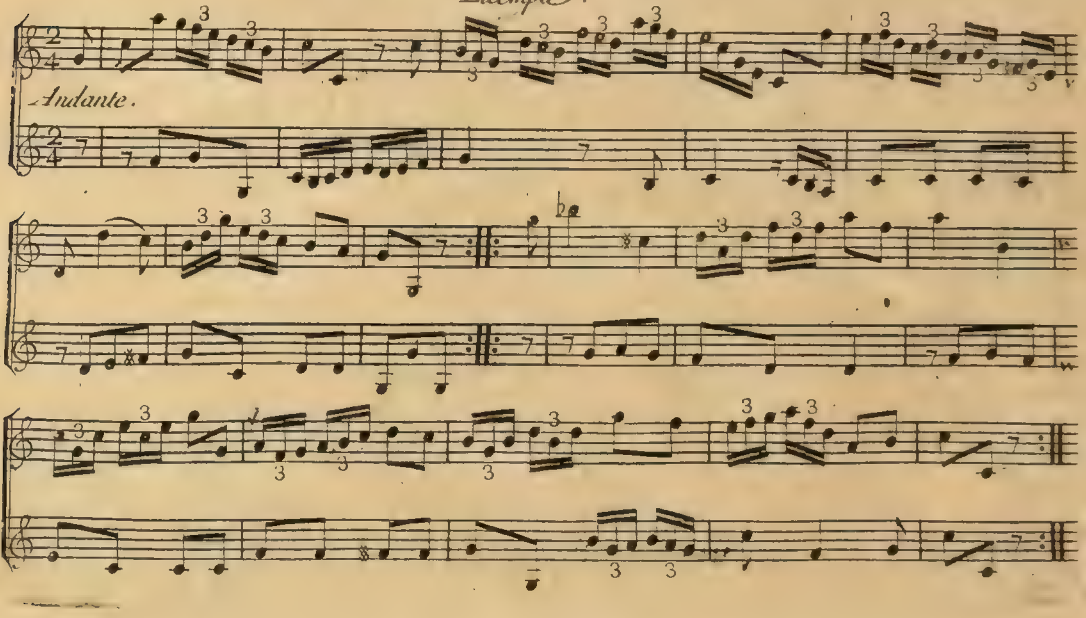
§. 3.

Chaque Triole peut être variée plusieurs fois par le moyen des coups d'archet différents. Cette variation est indiquée souvent par le Compositeur même, et elle doit être observée éxactement en éxécutant la pièce, surtout quand plusieurs jouent la même partie.

§. 4.

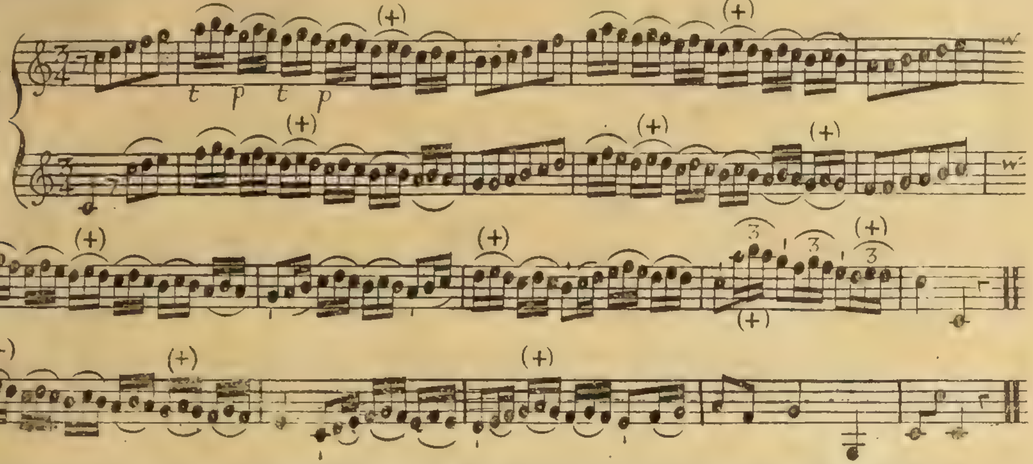
On peut jouer dabord chaque note de la Triole de son coup d'archet propre selon les règles du premier chapitre.

Exemple.



§. 5.

Coulés la première des deux trioles en tirant et la deuxième en poussant pour la première variation.

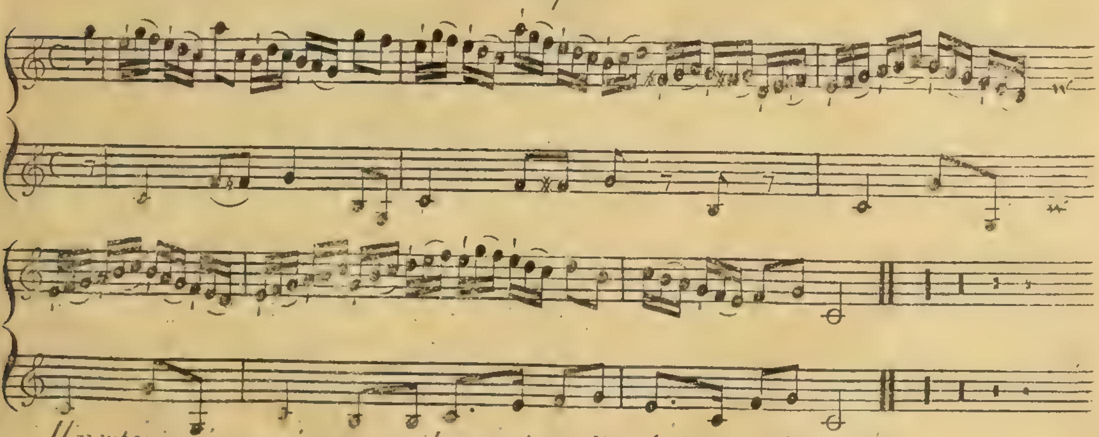
Ex. 

La petite croix que l'on voit sur les notes Mi et La, signifie qu'il faut toucher ces notes avec le petit doigt sur la corde en dessous pour égaliser le son et éviter le mouvement gênant du bras et de l'archet, ce que l'on doit observer en tout autre trait pareil.

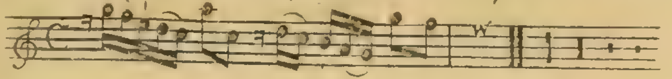
§. 6.

Les Trioles font un effet tout différent en détachant la première note des deux autres en tirant, et en coulant les deux autres en poussant. Mais l'égalité des notes doit être toujours le point de vûe du joueur dans toutes les variations précédentes et suivantes.

Exemple.



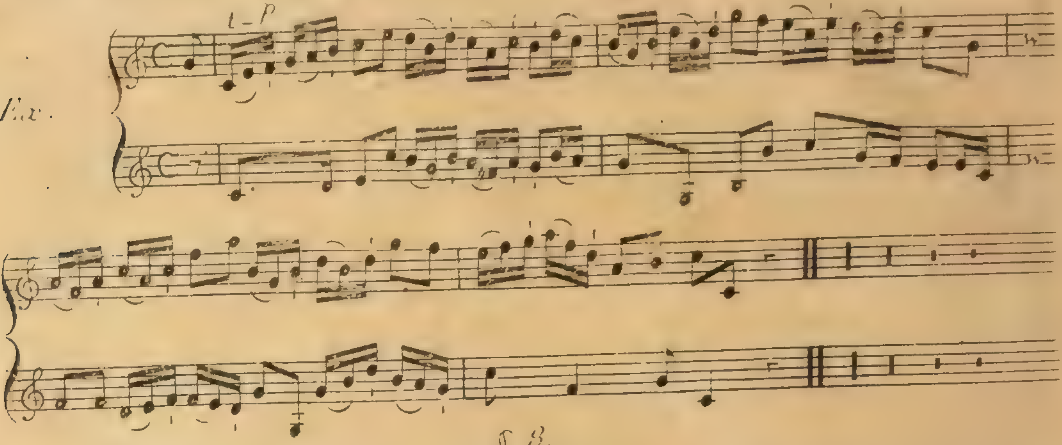
Il peut y avoir aussi un quart de soupir au lieu de la première note.

Exemple. 

§. 7.

Coulés les deux premières notes de la Triole en tirant et détachés la troisième en poussant pour la troisième variation.

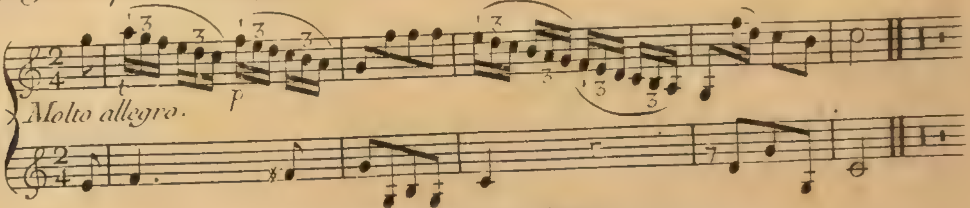
Ex.



§. 8.

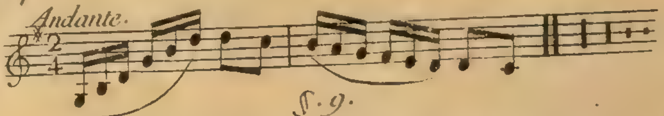
Dans les pièces de vivacité, on doit prendre souvent deux trioles et par conséquent six notes d'un seul coup d'archet. Ainsi quand plusieurs trioles se succèdent; on tire les six premières notes d'un coup d'archet et on pousse les six autres de même. Mais il faut appuyer un peu sur chaque première note des six et couler les autres légèrement.

Ex.



Cela se pratique aussi souvent dans les pièces lentes.

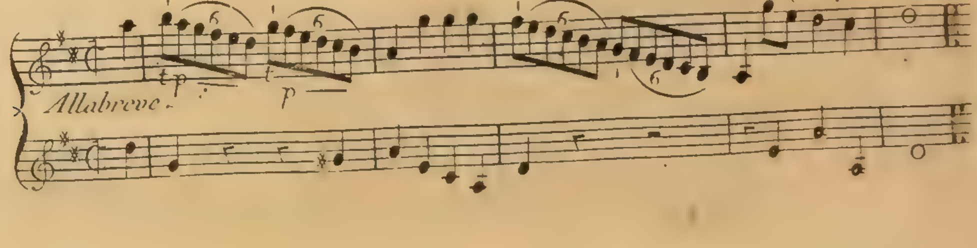
Exemple.



§. 9.

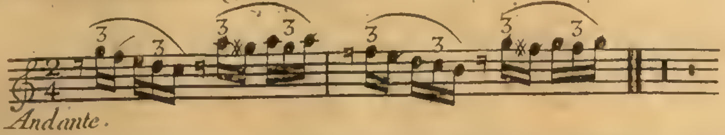
Mais si l'on veut exprimer un tel passage plus énergiquement, on tire la première note des six et on pousse les cinq autres d'un seul coup d'archet.

Ex.



§. 10.

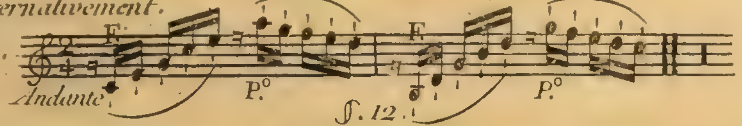
Lorsqu'au lieu de la première note des deux trioles il y a un quart de soupir employé, on pousse le reste des notes d'un seul coup d'archet. Cette façon d'exprimer est propre dans les pièces lentes, surtout quand on appuye sur les deux premières et que l'on coule les trois autres légèrement sans lever l'archet.

Exemple. 

On peut essayer aussi de pousser le premier tems et de tirer le second.

§. 11.

Du principe précédent, naît une autre variation en détachant les cinq notes d'un seul coup d'archet en poussant, et en les distinguant chacune l'une de l'autre. Cette manière d'exécuter donne beaucoup de feu à un passage, surtout quand on y ajoute le Forte et le Piano alternativement.

Exemple. 

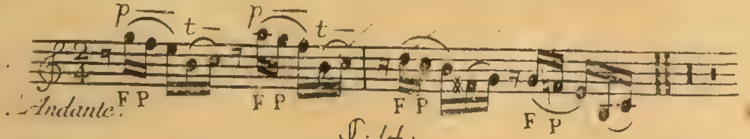
§. 12.

Si au contraire on veut exprimer ce passage fièrement; il faut détacher chaque note d'un coup d'archet particulier.

Exemple.

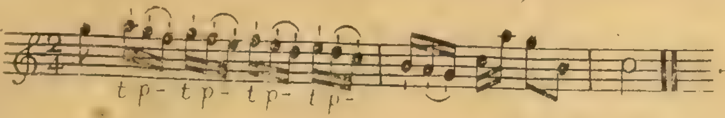
§. 13.

Pour exprimer agréablement deux trioles qui commencent par un quart de soupir, on coule les trois premières notes en poussant, et la quatrième et la cinquième en tirant: mais on doit appuyer un peu sur la première note que l'on pousse et couler toutes les autres légèrement, et cela même en changeant le coup d'archet.

Exemple. 

§. 14.

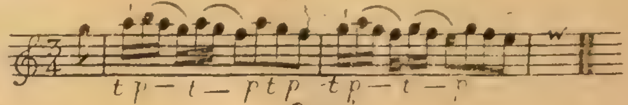
Dans un mouvement qui n'est ni trop lent ni trop vif, on peut prendre la première note d'une triole en tirant et les deux autres en poussant: de sorte que l'on entend sonner chacune des deux dernières séparément. Ceci doit se faire en levant l'archet.

Exemple. 

§. 15.

Il y a une autre variation en liant ensemble la deuxième et la troisième note d'une triole avec la première d'une autre triole ou d'une autre figure qui lui succède. Mais il faut faire attention à l'égalité des trioles et n'employer la force ou l'expression qu'au bout de l'archet: car autrement cette expression tomberoit sur la deuxième note pendant qu'elle doit tomber sur la première. L'Exemple l'expliquera plus clairement.

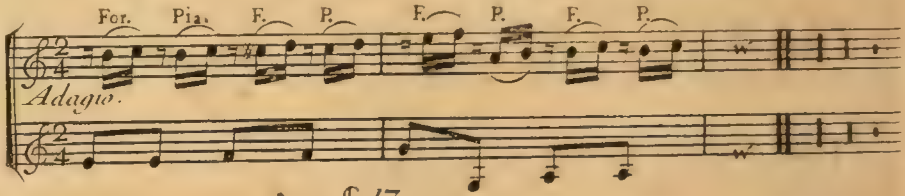
Exemple.



§. 16.

Plusieurs Trioles qui se succèdent immédiatement et dont chacune commence par un quart de soupir, sont propres à exprimer quelque chose de soupirant: pour cet effet on doit couler les deux notes ensemble d'un coup d'archet en poussant et observer le Forte et le Piano. Alors on doit commencer le coup d'archet d'une force très modérée et le finir doucement.

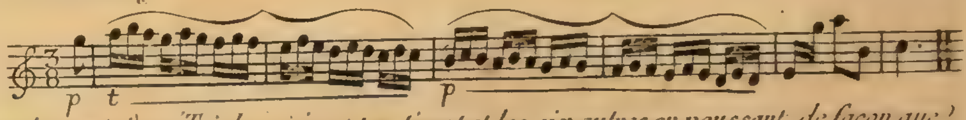
Exemple.



§. 17.

On peut couler ensemble plusieurs Trioles d'un seul coup d'archet; et particulièrement dans le mouvement vif.

Ex.

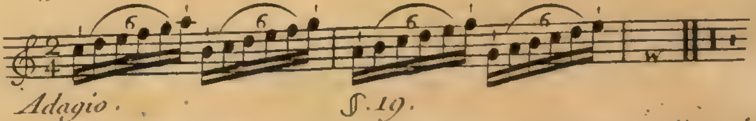


Les six premières Trioles se jouent en tirant et les six autres en poussant, de façon que la première note de chaque mesure soit marquée par l'archet un peu plus fort que les autres. Au reste on se souviendra ici des petites croix dont il a été fait mention dans le Paragraphe cinquième.

§. 18.

Il résulte une autre variation en détachant la première et la dernière note d'une Triole, et en coulant les quatre du milieu.

Ex.



§. 19.

On peut se servir des différentes variations de trioles qui viennent d'être démontrées dans toutes sortes de mouvemens et les employer selon que le bon goût le requiert.

CHAPITRE IV.

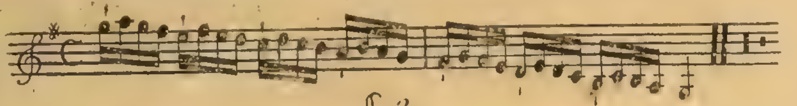
De la Variété du Coup d'Archet,

dans les passages composés de notes égales.

§. 1.

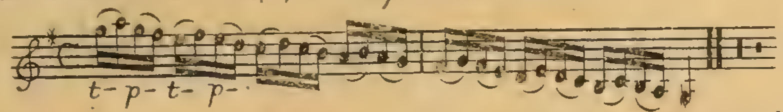
Les passages composés de notes égales qui se succèdent par dégrés conjoints sont sujets a plusieurs belles variations. J'en vais citer un seul pour base. On le jouëra d'abord tout simplement, chaque note de son coup d'archet propre; et on marquera la première note de chaque tems pour rendre le stile plus énergique en observant éxactement l'égalité des notes.

Ex.



§. 2.

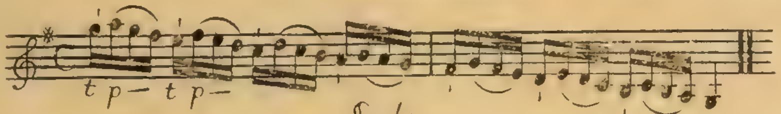
En coulant les notes deux a deux, naît la première variation.



Appuyés et soutenés un peu sur chaque première note des deux que vous coulés, et passés la deuxième légèrement.

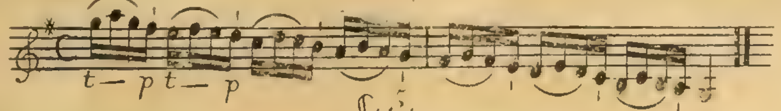
§. 3.

Tirés la première note et poussés les trois autres d'un seul coup d'archet pour la deuxième variation.



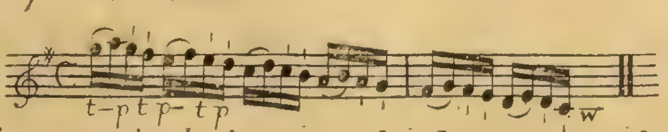
§. 4.

Tirés et coulés les trois premières, et poussés la quatrième pour la troisième variation.



§. 5.

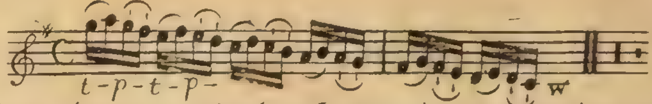
Tirés et coulés les deux premières, et détachés les deux autres chacune par son coup d'archet particulier pour la quatrième variation.



On se sert de cette manière le plus souvent dans le mouvement vif: et il faut la regarder comme une exception de la Règle que nous avons donnée, Chapitre 1. §§. 6.

§. 6.

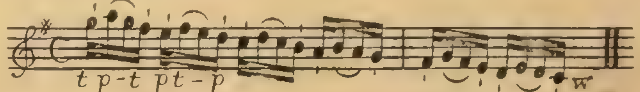
Coulés les deux premières et détachés la troisième et la quatrième de chaque tems pour la cinquième variation.



Il faut lever l'archet en détachant les troisième et quatrième notes de chaque tems

§. 7.

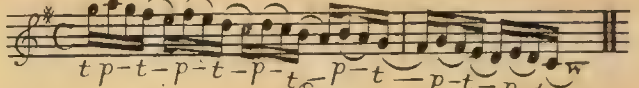
Détachés la première et la quatrième en tirant, et coulés la deuxième et la troisième en poussant pour la sixième variation.



Ceci est encore une exception de la règle Chapitre 1. Paragraphe 6.

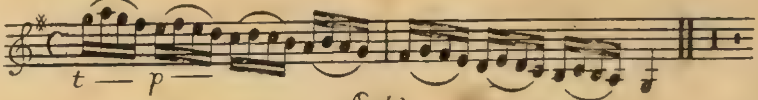
§. 8.

Détachés la première en tirant et coulés la deuxième et la troisième en poussant; ensuite, liés la quatrième avec la première du second tems en tirant et ainsi de suite pour la septième variation.



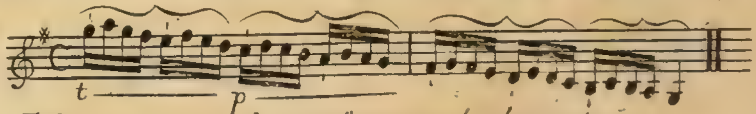
§. 9.

Coulés toutes les quatre en tirant et en poussant, et distingués la première de chaque tems par un Forte, pour la huitième variation.



§. 10.

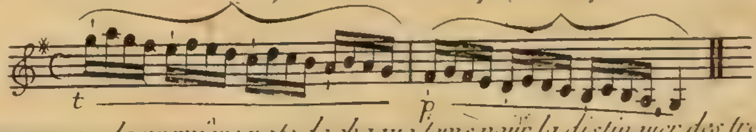
Coulés les huit premières en tirant et les huit autres en poussant pour la 9.e variation.



Il faut appuyer sur la première note de chaque tems.

§. 11.

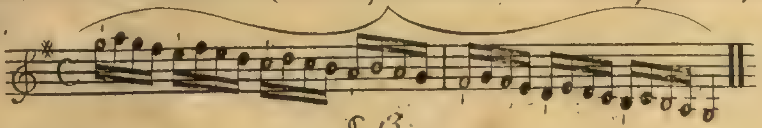
Joués une mesure entière en tirant et l'autre entière en poussant pour la 10.e variation.



Il faut appuyer sur la première note de chaque tems pour la distinguer des trois autres.

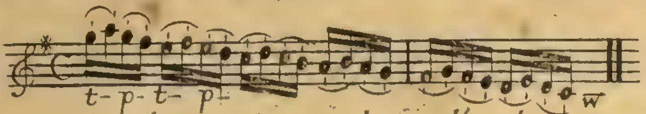
§. 12.

Essayés maintenant de jouer les deux mesures d'un seul coup d'archet en tirant comme en poussant, et observés de distinguer la première note de chaque tems pour la onzième variation.



§. 13.

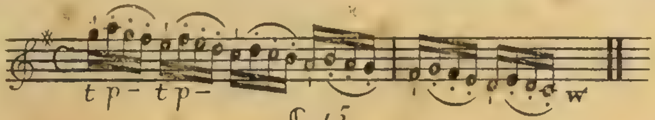
Détachés deux en tirant et deux en poussant pour la douzième variation.



Ceci doit se faire en levant l'archet.

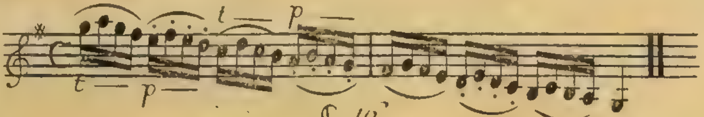
§. 14.

Tirés la première et poussés les trois autres d'un seul coup d'archet pour la treizième variation.



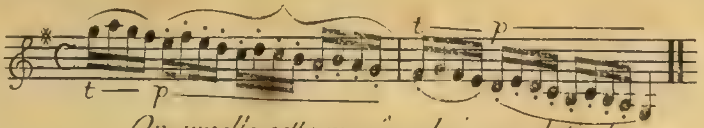
§. 15.

Tirés et coulés le premier tems, et détachés le second en poussant pour la 14.e variation.



§. 16.

Tirés et coulés le premier tems, et poussés et détachés les trois autres en levant l'archet pour la quinzième variation.



On appelle cette manière de jouer: Articuler.

§. 17.

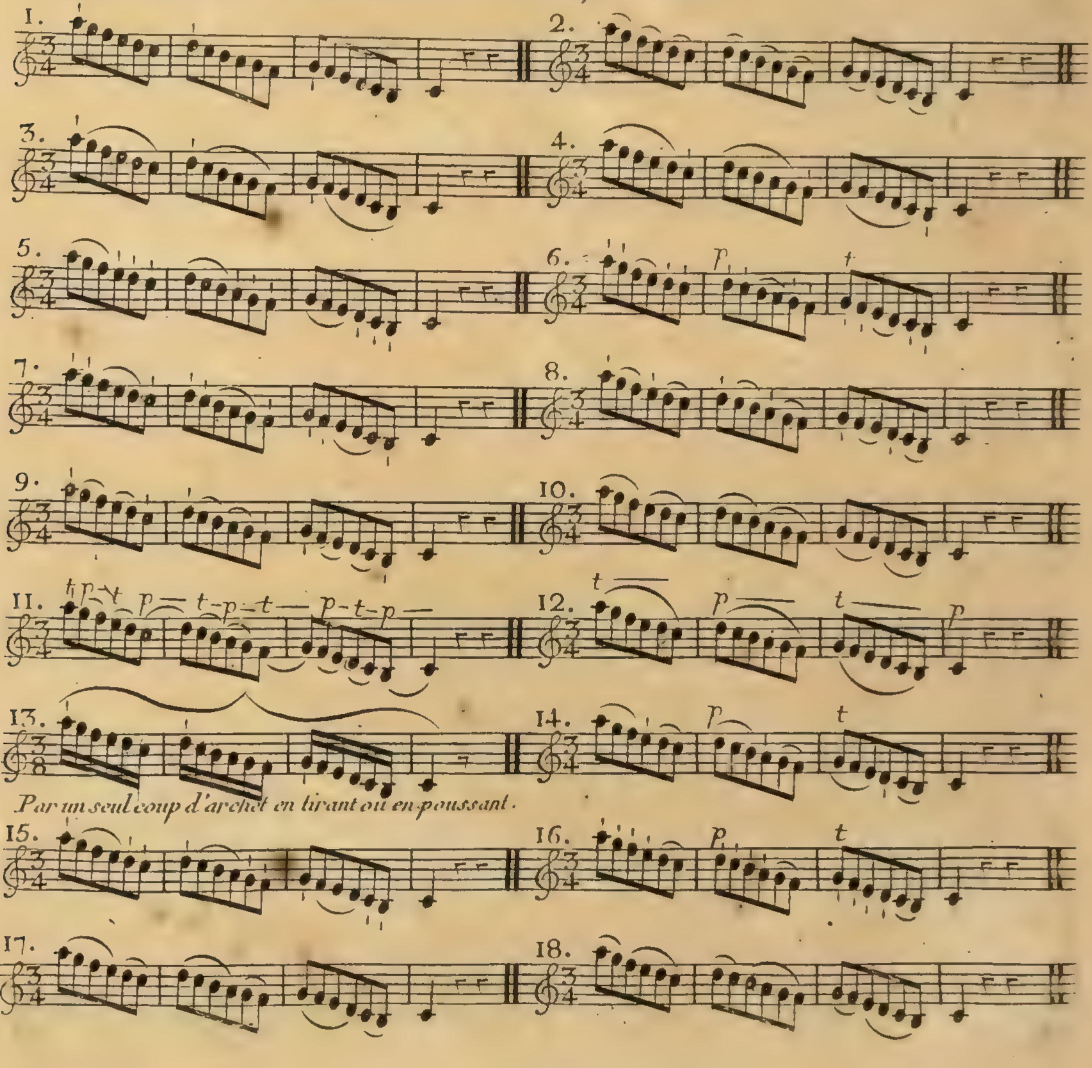
Seizième Variation.

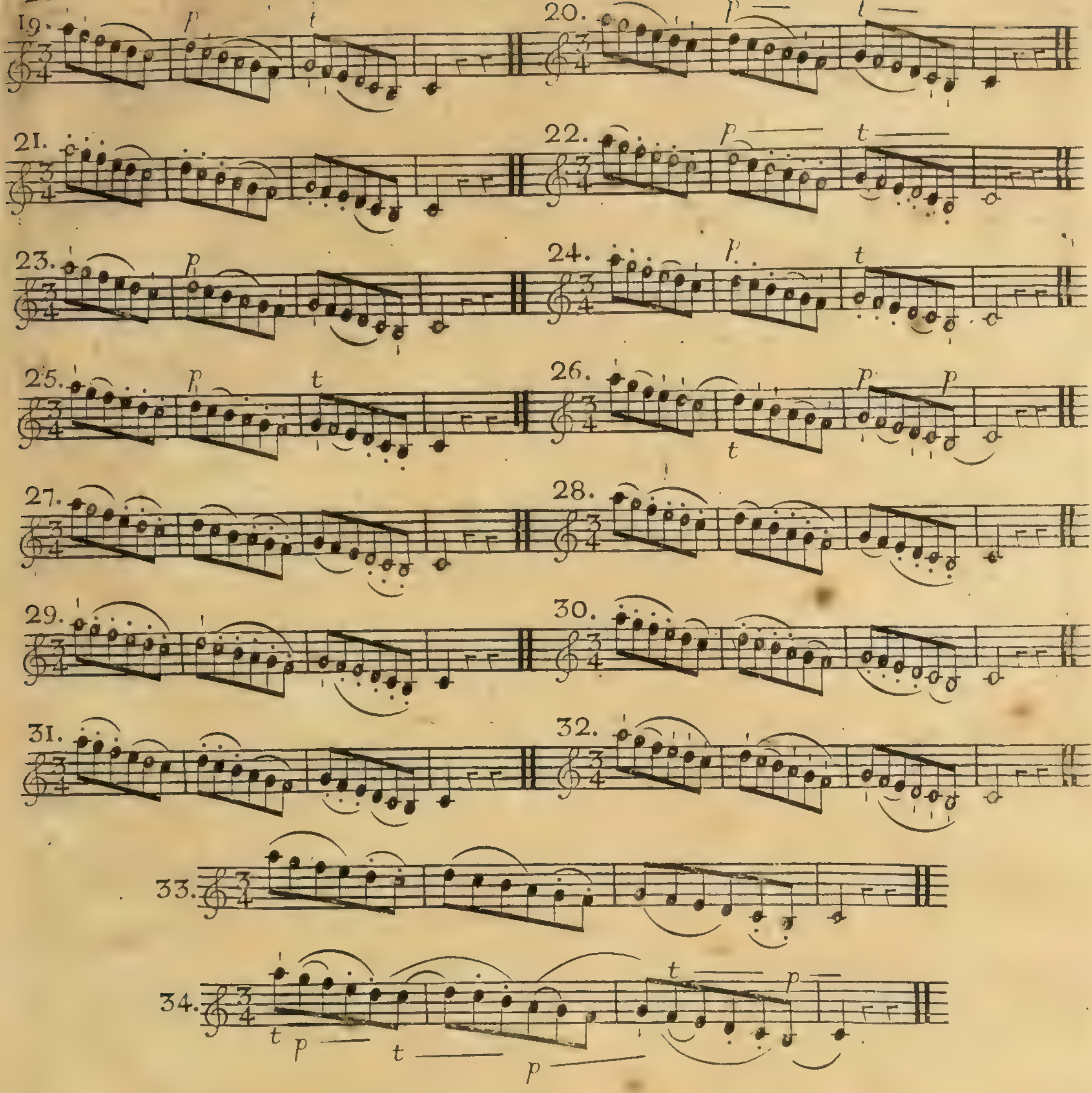
Ici on tire la première et on pousse les trois autres de façon que deux doivent être coulées et la troisième détachée en levant l'archet. Cependant cette manière d'exécuter convient beaucoup mieux pour les passages ou les notes sont disjointes.

Exemple.

Non seulement ces variations s'employent dans les mouvemens égaux, mais encore elles deviennent pour le moins aussi necessaires dans les mouvemens inégaux ou l'on peut en faire beaucoup d'autres. J'en vais citer quelques unes que l'on comprendra aisément par les signes dont elles seront accompagnées sans qu'il soit besoin d'autre explication, j'observerai seulement qu'il faut exprimer chaque note qui ne porte aucun signe par son coup d'archet propre; détacher celles qui sont marquées par des petites lignes; couler d'un coup d'archet celles qui sont marquées par le demi cercle et articuler celles qui sont marquées du demi cercle et des petites lignes a la fois.

Il faut appuyer sur la première note de chaque mesure.





§ 19.

Il ne suffit pas de jouer ces sortes de figures simplement selon les coups d'archet indiqués, il faut les rendre ou exprimer de façon que l'on puisse comprendre à l'instant la variété : de même on fera bien de jouer quelques uns de ces passages d'abord très lentement surtout le 34.e pour se rendre familière chaque espèce de variation, afin d'acquérir la perfection de les exécuter plus vîte.

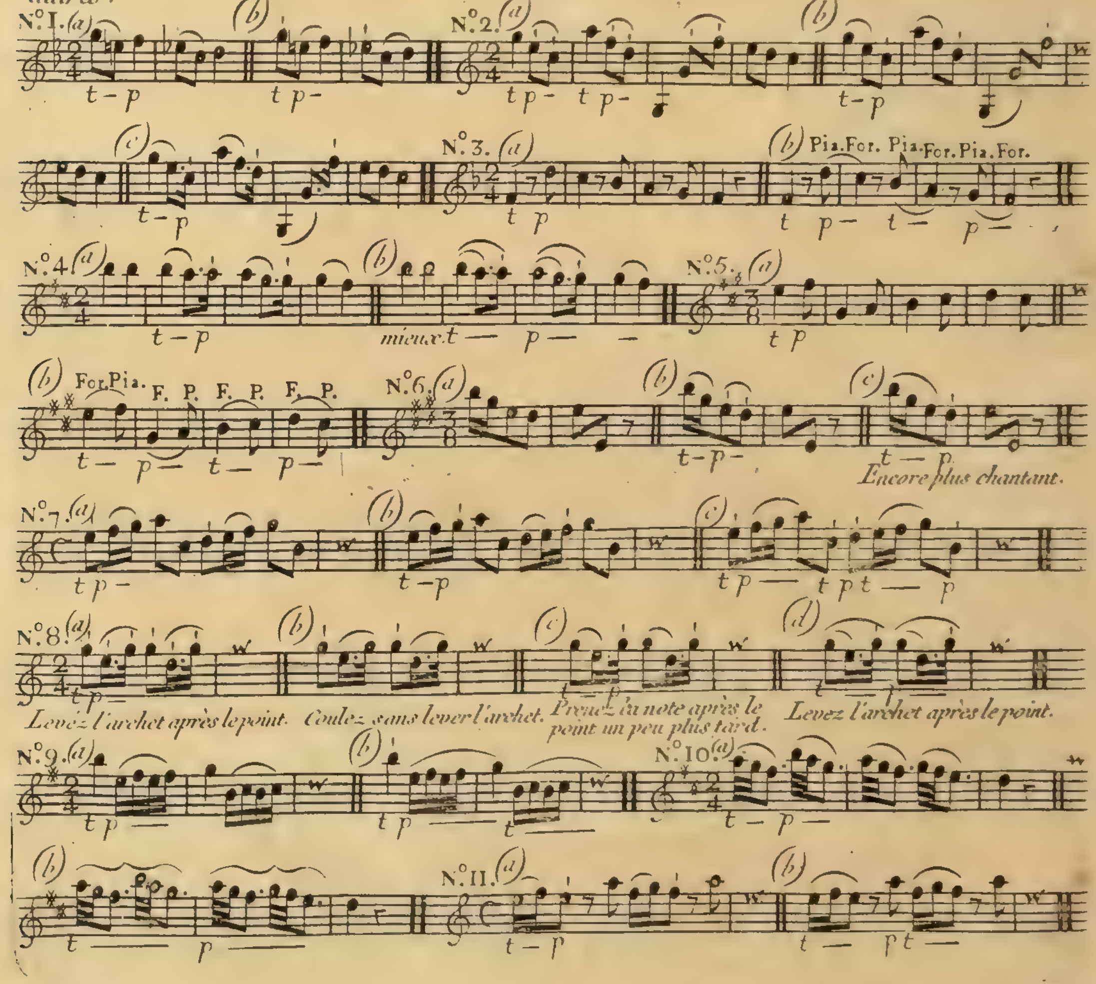
CHAPITRE V.

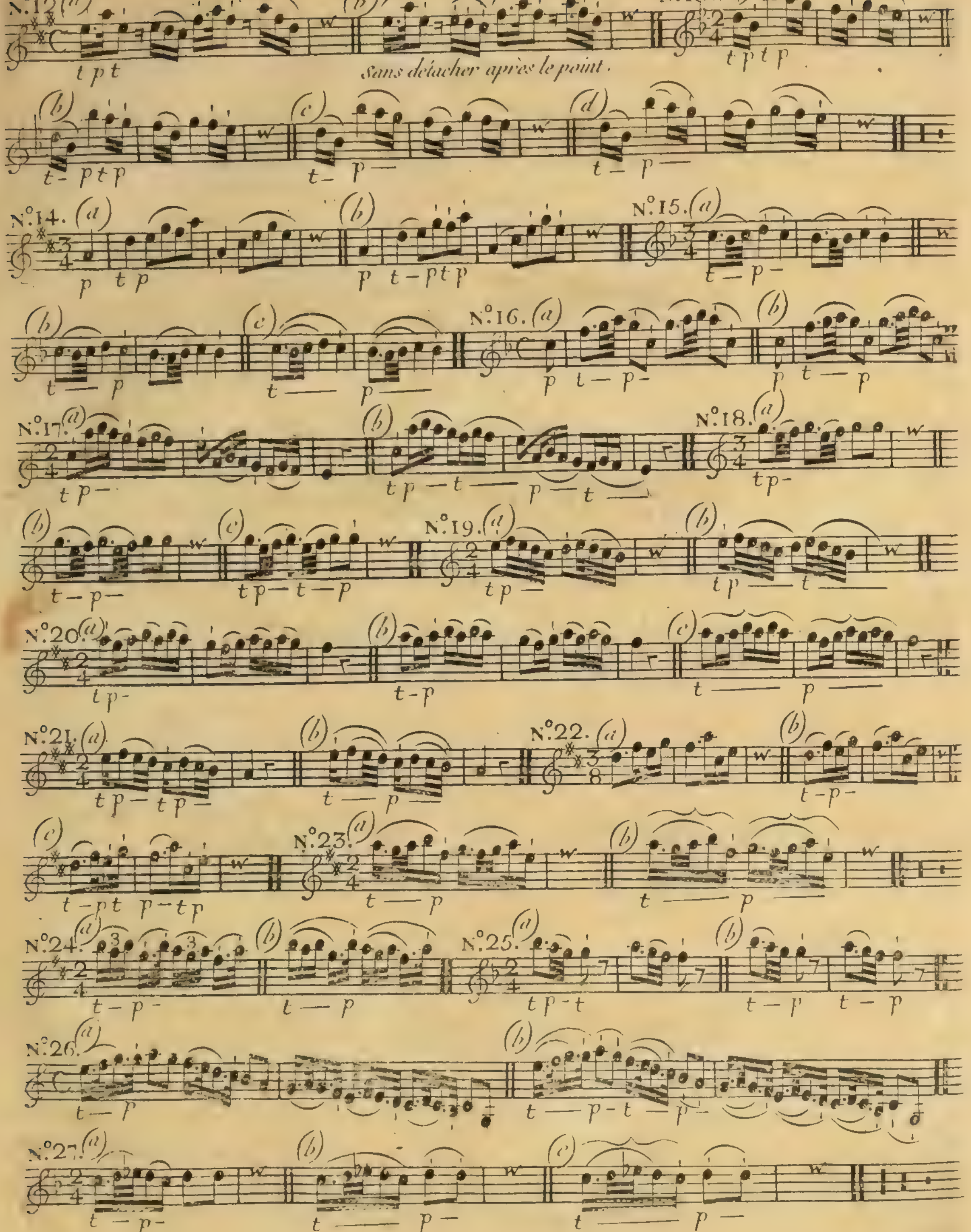
De la Variation du Coup d'Archet

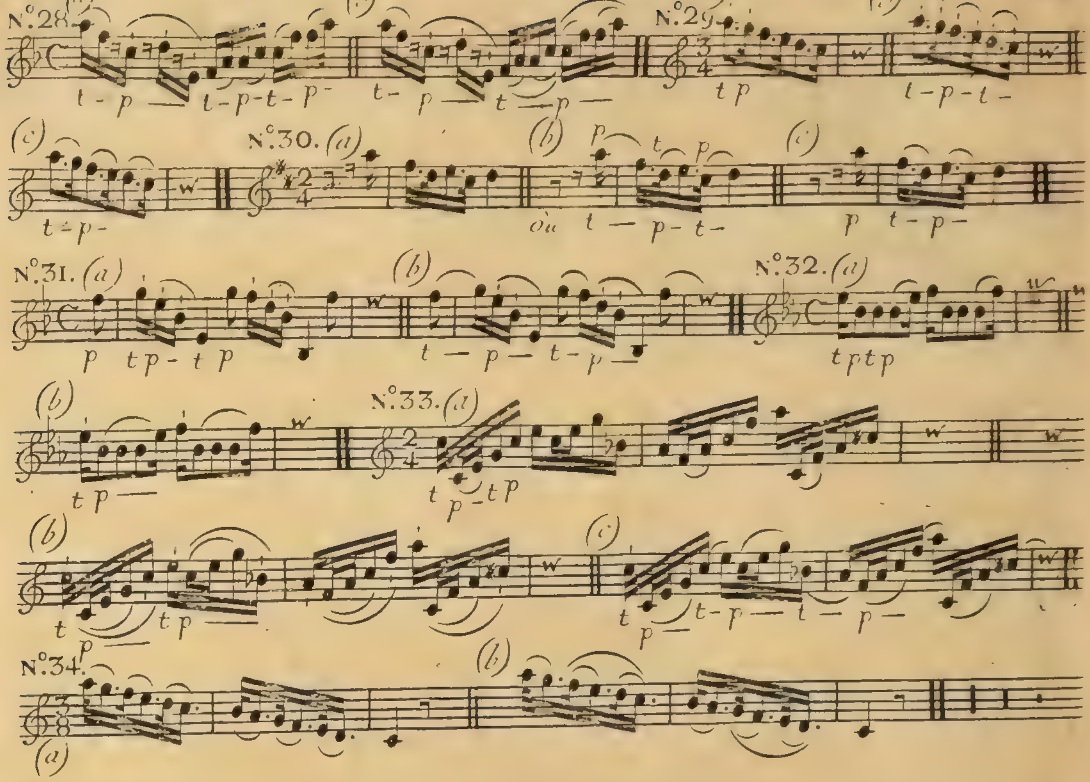
dans les Passages composés de Notes de différentes valeurs.

§. 1.

Une pièce mélodieuse est composée de notes de différentes valeurs, et il est essentiel d'apprendre comment les figures que forment ces notes par leur arrangement doivent être éxécutées d'après l'indice dont le Compositeur les accompagne ; mais elles sont en si grand nombre que je me contenterai de démontrer les 34 qui suivent. Dailleurs un élève qui éxécutera facilement ces 34 figures ne se trouvera pas embarassé de jouer les autres.




N.º12. (a)
t p t
(b)
Sans détacher après le point.
N.º13. (a)
t p t p
(b)
t - p t p
(c)
t - p —
(d)
t - p —
N.º14. (a)
p t p
(b)
p t - p t p
N.º15. (a)
t — p -
(b)
t — p
(c)
t — p —
N.º16. (a)
p t - p -
(b)
p t — p
N.º17. (a)
t p -
(b)
t p — t — p — t —
N.º18. (a)
t p -
(b)
t - p -
(c)
t p — t — p
N.º19. (a)
t p —
(b)
t p — t —
N.º20. (a)
t p -
(b)
t - p
(c)
t — p —
N.º21. (a)
t p — t p —
(b)
t — p —
N.º22. (a)
(b)
t - p -
(c)
t - p t p - t p
N.º23. (a)
t — p
(b)
t — p —
N.º24. (a)
t - p -
(b)
t — p
N.º25. (a)
t p - t
(b)
t - p t - p
N.º26. (a)
t — p
(b)
t — p - t — p -
N.º27. (a)
t - p -
(b)
t — p —
(c)
t — p —



§. 2.

Dans tous ces passages et leurs variations, il faut observer éxactement l'égalité du mouvement. On peut s'y tromper aisément dans les notes pointées quand on ne tient pas assés la valeur du point. On fait par conséquent toujours mieux de prendre la note qui est précédée d'un point, un peu plus tard; car dans les notes que l'on doit détacher en levant l'archet, l'expression en devient plus vive; comme au N.° 2. (c). N.° 4. (a) et (b). N.° 8. (a). (c) et (d). N.° 12. (a). N.° 24. (a) et (b). N.° 26. toujours à la deuxième note pointée à la lettre (a) et (b). Et dans les notes coulantes l'expression devient au contraire nourrissante, chantante et agréable. Non seulement la note pointée doit être soutenue longtems, mais il la faut aussi marquer un peu et couler la deuxième légèrement, comme au N.° 8. (b) N.° 12. (b). N.° 22. (b) et (c). et la première pointée au N.° 26. (a) et (b). N.° 29. (c) et au N.° 30. (c).

§. 3.

On observe la même chose dans les notes qui sont suivies d'un point après le quel succèdent deux notes brèves que l'on coule ensemble, comme au N.° 15. (a) (b) et (c). N.° 16. (a) et (b). N.° 18. (a) (b) et (c). N.° 23. (a) et (b). N.° 25. (a) et (b). N.° 27. (a) (b) et (c).

Il faut toujours soutenir le point plutôt plus que moins : par ce moyen on ne presse pas la mesure, et on perfectionne le bon gout. Car ce que l'on tient de trop le point, doit être ôté imperceptiblement de la note suivante. C'est-à-dire, on la passe plus vite.

§. 4.

Quand la deuxième note est pointée, il faut couler vivement de la première à la deuxième sans trop marquer le point, comme au N.º 34. et au N.º 10. (a) et (b). On pratique la même chose au N.º 36. (a). mais par accident; car ordinairement cette figure doit être jouée comme elle est écrite aux lettres (a) et (c).

§. 5.

La première des deux, où trois, où quatre notes coulées, doit toujours être marquée et soutenue un peu de tems, et les autres doivent être coulées un peu tard en perdant le son, sans cependant déranger le mouvement de son égalité. C'est ainsi qu'il faut exprimer les éxemples N.º 1. (a). N.º 6. (b) et (c). N.º 7. (a) et (c). N.º 9. (a) et (b). N.º 11. (a) et (b). N.º 13. (a). (b). (c) et (d). N.º 14. (a). N.º 17. (a) et (b). N.º 20. dans le second tems de chaque mesure. N.º 22. (b). N.º 28. (a) et (b). N.º 33. (a). (b) et (c).

§. 6.

De même quand il se trouve des notes inégales dans un coulé il faut soutenir la longue un peu plus qu'à l'ordinaire, et exprimer ces passages selon la manière indiquée dans le §. précédent. Tels sont les passages aux N.º 2. (b) et (c). N.º 4. (a) et (b). N.º 5. (b). N.º 7. (b). N.º 8. (c) et (d). N.º 13. (c) et (d). N.º 14. (b). N.º 20. (b) et (c). N.º 21. (a) et (b). N.º 32. (a) et (b).

§. 7.

Lorsqu'il faut couler d'une note brève à une longue, on coule de la brève à la longue légèrement sans la presser; de façon que la force tombe sur la longue, comme au N.º 1. (b). du Mi au Fa, et dans la seconde mesure de l'Ut au Re. N.º 3. (b). du Re à l'Ut, du Si♭ au La et du Sol au Fa. N.º 30. (b). du La au Fa. &c.

§. 8.

Un Exercice assidu de ces éxemples sera très utile à un commençant : il en acquerrera la facilité d'exprimer avec goût et délicatesse tous les autres traits semblables a ceux ci, selon l'indice du Compositeur, et il sçaura conduire son archet de façon que, quand même il se présenteroit des passages confus, il s'en tirera avec aisance au moyen des principes établis au premier chapitre.

Il y a quelques Compositeurs qui négligent d'indiquer l'expression, dans ce cas, elle dépend du bon gout et du jugement du joueur.

SECONDE PARTIE.

DES POSITIONS.

Il y a trois sortes de Positions, sçavoir, la Position Entière; la Demi-Position et la Position Composée. Quelques uns regarderont peut être ma troisième Position comme quelque chose de superflu, parcequ'elle est composée de la Position Entière et de la Demi-Position : mais je suis persuadé qu'en l'examinant de plus près, on la trouvera non seulement utile mais aussi très nécessaire.

Trois motifs justifient l'usage des Positions : la Nécessité, la Commodité et la Netteté. Chaque motif sera indiqué dans la suite des exemples.

Je vais démontrer ces Positions dans trois Chapitres différents.

CHAPITRE I.

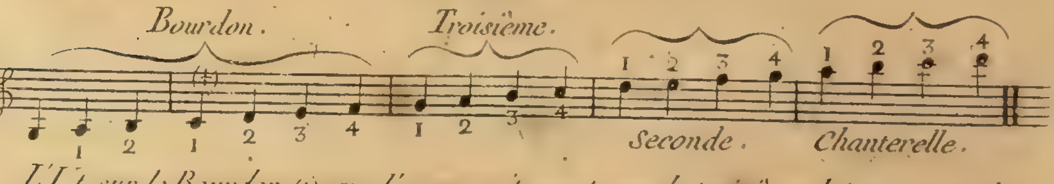
De la Position Entière.

§. 1.

Dans cette Position on touche toutes les notes qui sont posées sur les lignes avec le premier et le troisième doigt; et celles qui sont posées dans les intervalles, avec le deuxième et le quatrième. Si par conséquent la note superieure est posée dans un intervalle, c'est presque toujours une marque qu'il n'y a point d'autre Position qui puisse avoir lieu, que la Position Entière.

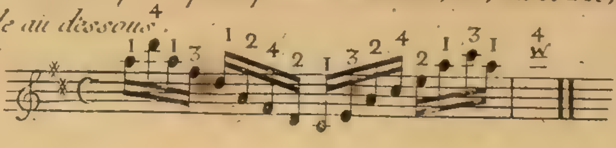
Gamme de la Position Entiere.

Sur les quatre Cordes.



L'Ut sur le Bourdon (+) que l'on prenoit avant avec le troisième doigt, se prend à présent avec le premier, la main reste dans cette position sans se déplacer, et l'on n'entend plus de corde à vuide, parcequ'on prend les notes, Ré, La et Mi, avec le deuxième doigt sur la corde au dessous.

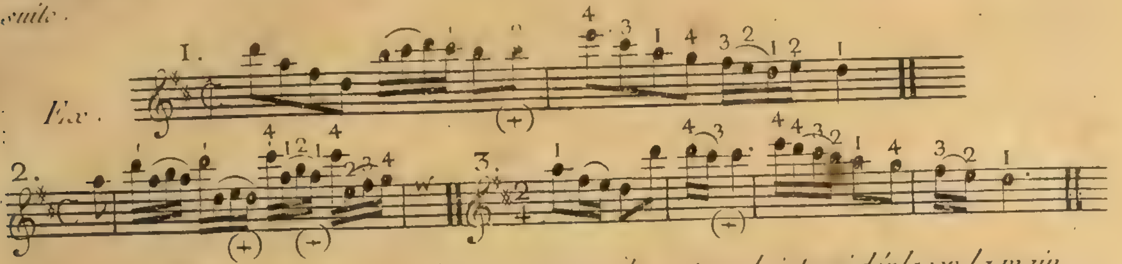
Exemple.



§. 2.

Dans un passage où la note supérieure ne surmonte le troisième Ré que d'un ton, c'est-à-dire qu'elle fait un Mi; on reste dans la position entière et l'on prend la note Mi avec le quatrième doigt par extension. Dans ce cas, on se sert souvent du quatrième doigt deux fois de suite.

Ex.

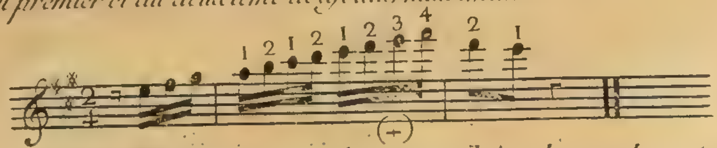


En avançant le petit doigt il ne faut pas avancer les autres doigts ni déplacer la main. Cela se fait le plus commodément en appuyant fort avec le doigt dont on prend la note qui précède le Mi immédiatement, sans le lever quand on avance le quatrième. Dans le premier Ex. c'est le deuxième doigt (+), dans le deuxième Ex. c'est le premier (+) et dans le troisième c'est le troisième doigt (+) qui doivent appuyer.

§. 3.

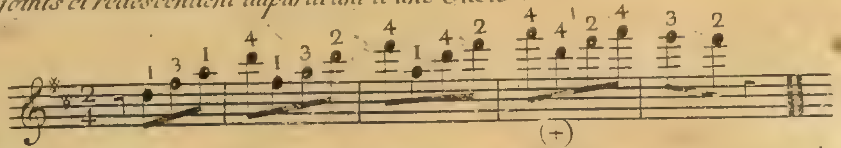
Quand plusieurs notes surmontent le troisième Re, il faut alors déplacer la main. Dans un passage où les notes montent par dégrés conjoints qui commencent au La, avec le premier doigt, il faut se servir du premier et du deuxième doigt alternativement.

Ex.



On commence de même un passage avec le premier doigt, lorsque les notes montent par dégrés disjoints et redescendent auparavant d'une Sixte.

Ex.

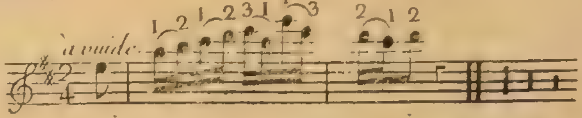


Il faut faire attention si le passage monte encore davantage, où s'il descend; s'il faut avancer le premier doigt encore une fois où si l'on peut atteindre la note supérieure avec le quatrième doigt. Ce seroit une faute si on vouloit prendre le Sol (+) dans le premier éxemple avec le premier doigt; puisque l'on voit déja d'avance que le troisième et le quatrième peuvent atteindre les deux notes supérieures et que le passage redescend au Fa et Mi. Donc il y auroit une faute si on vouloit prendre le Re (+) dans le deuxième éxemple avec le premier doigt et faire monter la main encore une fois, lorsque le passage ne monte plus dans la cinquième mesure, et qu'au contraire il descend.

§. 4.

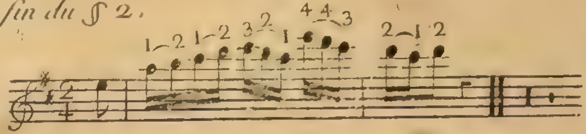
Lors même que le passage monte encore d'une note plus haute, et qu'il redescend tout de suite, on laisse la main dans sa position et l'on prend cette note avec le quatrième doigt par extension.

Ex.



On se sert souvent du quatrième doigt deux fois de suite. Mais, il faut observer ici ce qui a été dit à la fin du §. 2.

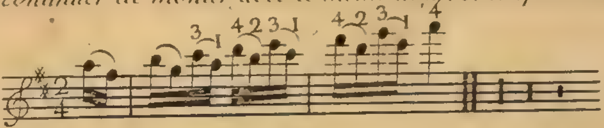
Ex.



§. 5.

Tous les passages ne commencent pas avec le 1.er doigt, il y en a beaucoup qu'il faut commencer du 3.e et continuer de monter avec le même doigt et le 4.e alternativement.

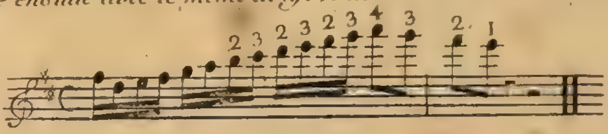
Ex.



§. 6.

Beaucoup de passages commencent aussi avec le 2.e doigt, que l'on pose dabord en haut, et on continuë ensuite avec le même doigt et avec le 3.e alternativement.

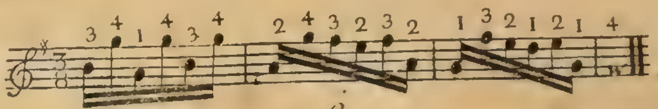
Ex.



§. 7.

Il y a des passages, qui, sans l'usage de la position, sont très incommodes à jouer, et qui cependant se trouvent pour ainsi dire déja dans la main en les jouant dans la position entière. C'est dans ces passages que l'on se sert de cette position, tant par nécessité que pour la commodité.

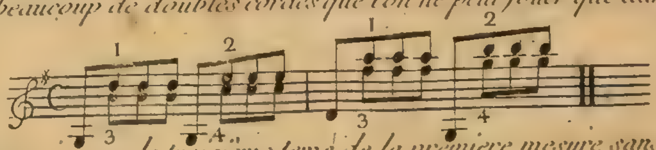
Ex.



§. 8.

Il y a aussi beaucoup de doubles cordes que l'on ne peut jouer que dans cette position.

Ex.



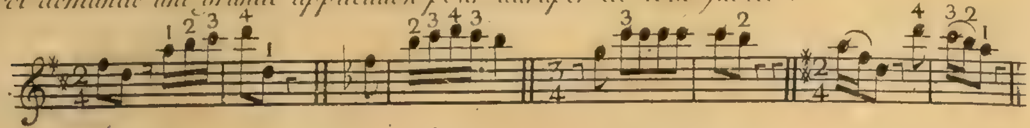
On pourroit aussi jouer le troisième tems de la première mesure sans la position;

mais il y faut rester parrapport à la suite : Car on doit éviter avec soin tout déplacement inutile de la main.

§. 9.

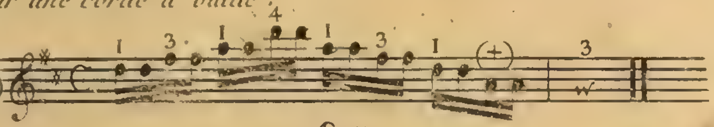
Il faut monter souvent à tout hazard dans la position entière tantôt avec le deuxième, le troisième et même quelque fois avec le quatrième doigt.

Ceci demande une grande application pour attraper les tons justes.

Ex.


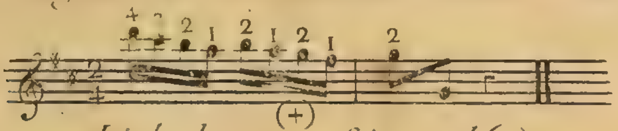
§. 10.

On doit rester dans la position tant-qu'il en est besoin, et prévoir s'il n'y a pas une note ou un passage qui en éxige l'usage : mais dès qu'elle n'est plus nécessaire, il faut saisir l'occasion la plus favorable pour descendre de manière que les auditeurs ne s'en apperçoivent pas. Ceci se fait très commodément quand on attend une note que l'on peut prendre sur une corde à vuide.

Exemple (+)


§. 11.

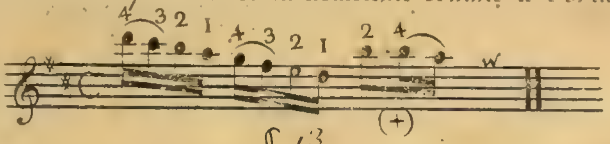
Il est facile aussi de descendre de la manière suivante.



Ici, la descente se fait au Sol (+)

§. 12.

On descend avec aisance quand il y a deux notes en même dégré : mais il faut prendre la première dans la position et la deuxième comme à l'ordinaire.

Exemple. (+)


§. 13.

On peut aussi descendre très commodément après un point.

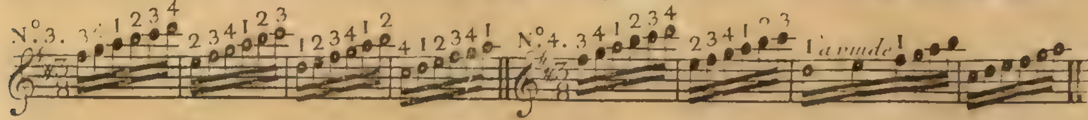
Exemple.

On leve l'archet après le point, pendant ce tems, la main descend et on prend le Fa comme à l'ordinaire.

§. 14.

Afin que l'on se prépare à monter et à descendre de plusieurs manières dans cette

position, je vais donner un exemple qu'il faut exercer selon l'indice des doigts ajoutés.



La première manière de jouer cet exemple ne sert que pour acquérir la facilité de monter et de descendre dans d'autres passages pareils : car la descente au Mi dans la seconde mesure est inutile, puisqu'il faut remonter au Si dans la même mesure. La variation au N.o 2. vaut mieux : on commence dabord dans la position, on y reste jusque dans la quatrième mesure, où l'on prend l'Ut avec le deuxième doigt comme à l'ordinaire. La variation au N.o 3. peut être jouée tout a fait dans la position. Celle du N.o 4. est la meilleure et la plus usitée.

CHAPITRE II.

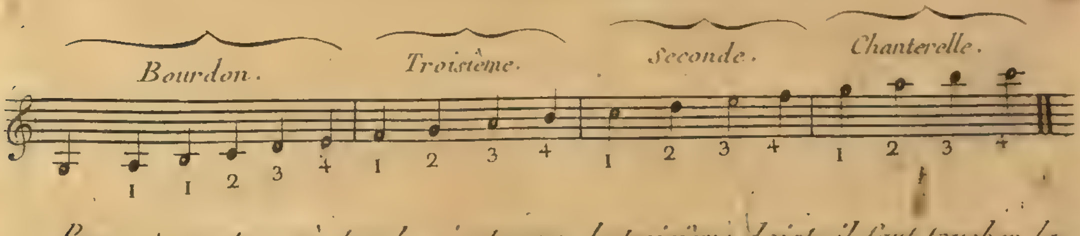
De la Demi-Position.

§. 1.

On appelle Demi-Position, quand on prend l'Ut sur la seconde, et le Sol sur la chanterelle avec le premier doigt, pour atteindre l'Ut. On l'appelle encore Demi-Position par ce qu'on n'y suit point la règle du doigté ordinaire. Dans la Position Entière, on prend les notes qui sont posées sur les lignes avec le premier ou le troisième doigt: dans celle ci au contraire on les prends avec le deuxième ou le quatrième. Selon la manière ordinaire de jouer, on prend les notes qui sont posées dans les intervalles, avec le deuxième et le quatrième : mais ici on les prends avec le premier et le troisième.

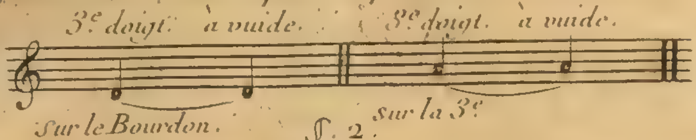
Gamme de la Demi-Position

Sur les quatre Cordes.

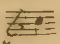
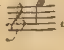


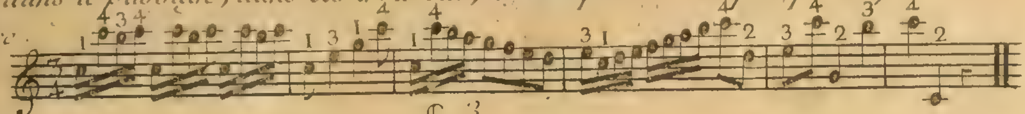
Pour s'accoutumer à toucher juste avec le troisième doigt, il faut toucher la

corde voisine à vuide avec la note que l'on prend du troisieme.

Exemple. 

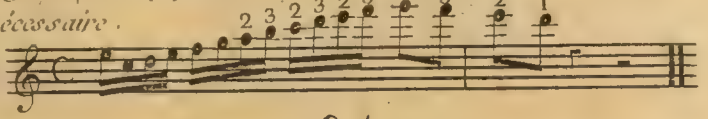
§. 2.

On se sert le plus souvent de la demi-position dans les pièces en Ut et en Mi, tierce majeure et mineure; et dans celle en Fa, Si♭, et en La, par rapport à la modulation dans les adjointe des modes. Il faut observer principalement, si un passage ne surmonte pas l'Ut sur la chanterelle Si l'Ut sur la seconde s'y trouve également  et si la quinte de cet Ut c'est à dire le Sol  se présente aussi dans le passage; dans ces trois cas, la demi position est presque toujours nécessaire.



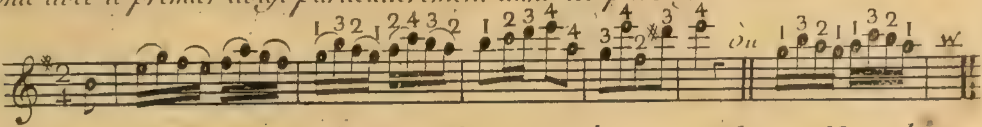
§. 3.

Dans cette position, on peut monter souvent avec le deuxième doigt comme dans la position entière, dont nous avons parlé au Chapitre précédent §. 6. particulièrement quand le passage monte un peu haut: alors le changement du deuxième et du troisième doigt est nécessaire.

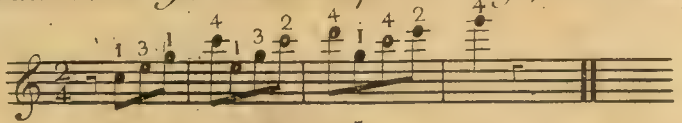
Exemple 

§. 4.

On monte avec le premier doigt particulièrement dans les passages en Mi.

Ex. 

Dans cet exemple on monte de dégré en dégré avec le premier doigt. Mais dans l'exemple suivant, où l'on descend chaque fois d'un intervale de sixte après la note superieure, on prend la note inferieure avec le premier doigt, d'une tierce plus haute.

Exemple. 

§. 5.

Tous les passages pareils à ceux ci, sont aisés à jouer, pourvû que l'on observe à l'instant si la note superieure et l'inferieure sont à la distance d'une Octave: dans la position entière, la note inferieure est posée sur la ligne et la superieure dans l'intervalle comme on le voit dans le premier tems du second exemple que nous avons cité au Chapitre précédent; §. 3. aux notes Re, Fa, La et Re, et au contraire dans la demi position la note inferieure est toujours posée dans l'intervalle

et la superieure sur la ligne. Nous le voyons dans l'exemple ci dessus, aux notes Ut, Mi, Sol, Ut et suivantes.

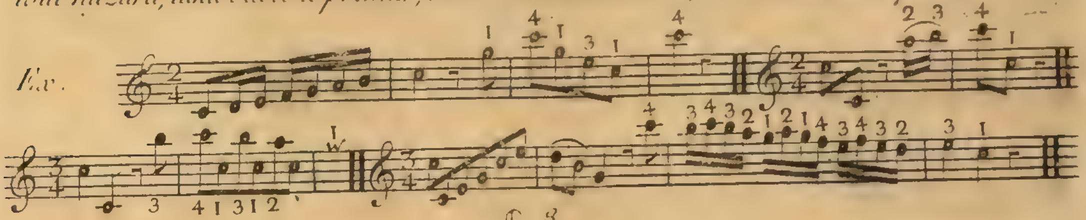
§. 6.

Il faut aussi faire attention dans la demi position comme dans la position entière: si le passage monte encore plus haut, ou si l'on peut atteindre la note superieure sans déplacer la main. Voyés ce qui a été dit au Chapitre précédent sur la fin du §. 3. car il faut observer éxactement la même chose dans cette position pour ne pas embrouiller le doigté.

§. 7.

Il arrive dans cette position comme dans la précédente que l'on monte promptement et à tout hazard, tantôt avec le premier, tantôt avec le deuxième, le troisième ou le quatrième doigt:

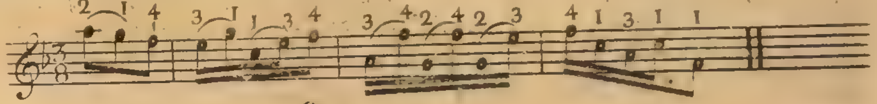
Ex.



§. 8.

Des passages très ordinaires se jouent souvent dans la demi position par rapport à la commodité.

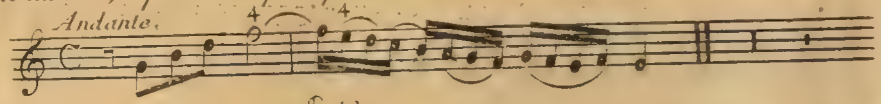
Exemple.



§. 9.

Dans les pièces lentes, on se sert quelque fois du quatrième doigt, non pas par nécessité, mais pour légalité du son, et par conséquent pour la netteté.

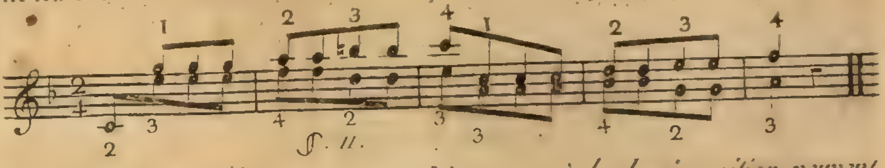
Exemple.



§. 10.

Dans les doubles cordes on se sert de la demi position tant par nécessité que pour la commodité.

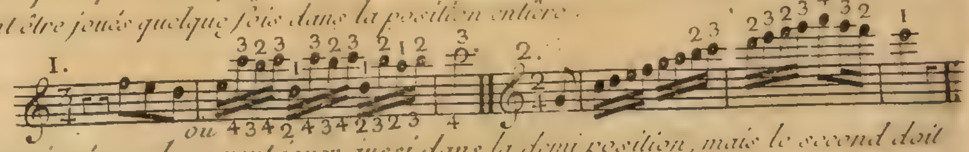
Exemple.



§. 11.

Beaucoup de passages qui paroissent être tout à fait propres à la demi position, peuvent et doivent être joués quelque fois dans la position entière.

Ex.



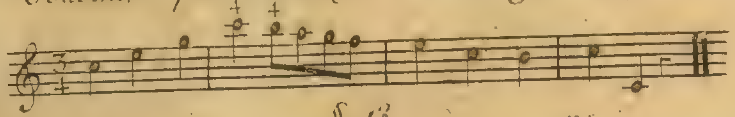
Le premier éxemple se peut jouer aussi dans la demi position, mais le second doit être joué absolument dans la position entière.

§. 12.

Lorsque l'Ut sur la Chanterelle se présente tout seul dans un passage, soit par intervalle d'une Tierce, d'une Quarte, d'une Quinte ou d'une Sixte, alors on ne se sert point de la demi position, mais on prend la note Ut avec le 4e. doigt par extension.

Exemple.

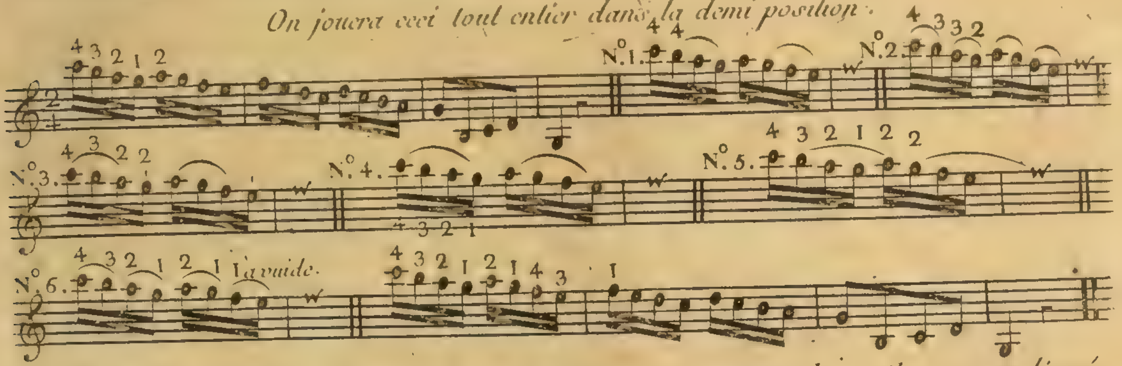
Souvent le quatrième doigt vient deux fois de suite.

Exemple. 

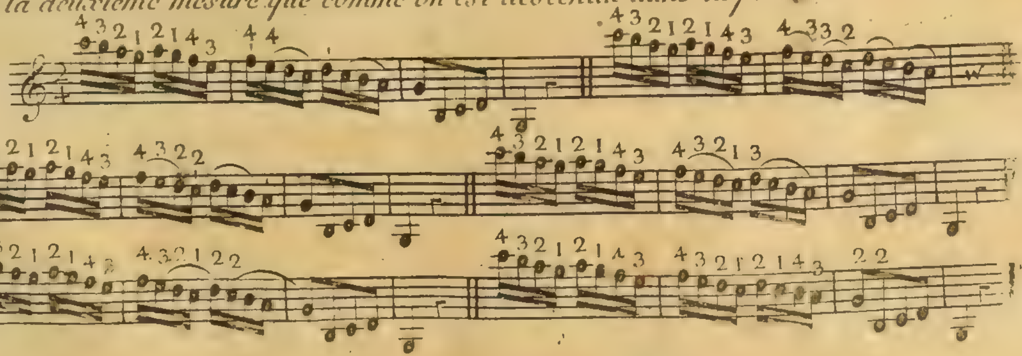
§. 13.

Pour revenir de la demi position dans la position ordinaire, il faut avoir égard aux mêmes règles que nous avons établies au Chapitre précédent §. 10. 11. 12. 13. et 14. Je vais citer un seul passage pour base, que l'on éxercera comme il est doigté.

On jouera ceci tout entier dans la demi position.

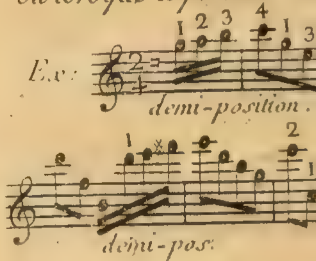


Il faut faire attention principalement aux coups d'archet tels qu'ils sont indiqués, et commencer toujours a couler les notes aux endroits ou l'on descend dans la position ordinaire, pour tromper l'oreille des auditeurs. On peut même jouer la première mesure tout a fait dans la demi position, et ne descendre de différentes manières dans la deuxième mesure que comme on est descendu dans la première.

Ex. 

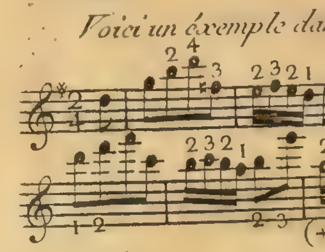
J'appelle Position C…
position et de la positio…
modité et la netteté, sel…
donne sont simples et la…
Violons.

Quand un passage se…
mêmes doigts dont on s'e…
ou lorsque le premier et…

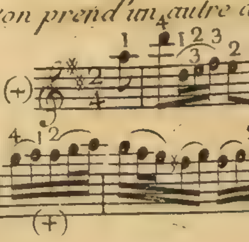
Ex: 

Les doigts ne sont…
passage: Vous continu…
ne marquerons seulemen…
la main.

Voici un exemple da…



Quelquefois on re…
qu'on prend un autre…

Ex. (+) 

CHAPITRE III.

De la Position Composée.

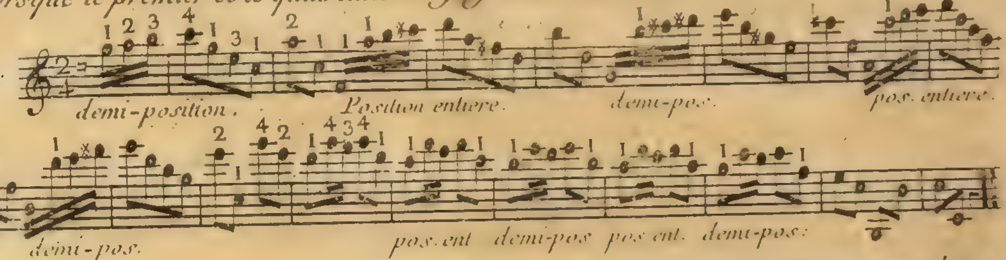
§. 1.

J'appelle Position Composée, une manière de jouer ou l'on se sert de la demi position et de la position entière alternativement, tant par nécessité que pour la commodité et la netteté, selon que les cas l'éxigent. Les Règles et les Exemples que j'en donne sont simples et la pluspart de ces Exemples sont tirés des Concerto des plus habiles Violons.

§. 2.

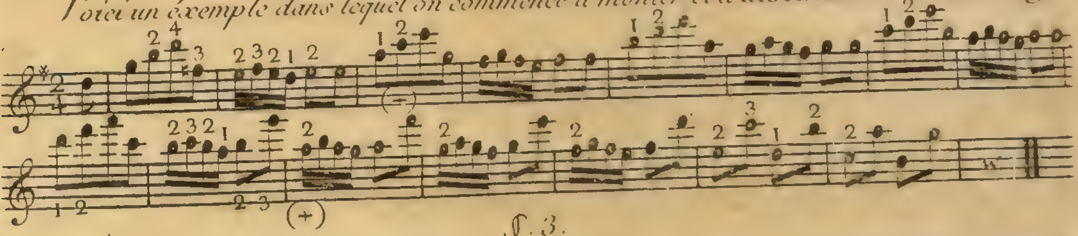
Quand un passage se répete un dégré plus haut ou plus bas, on le joue toujours avec les mêmes doigts dont on s'est servi la première fois, surtout lorsqu'il parcourt une octave; ou lorsque le premier et le quatrième doigt y sont nécessaires.

Ex:



Les doigts ne sont indiqués ici par les chiffres que la première fois pour tout le passage: Nous continuerons de même dans la suite des éxemples, de sorte que nous ne marquerons seulement que la note sur la quelle on doit changer la position ou reculer la main.

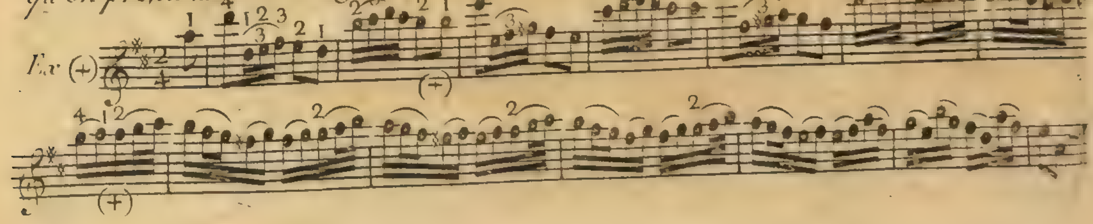
Voici un éxemple dans lequel on commence a monter et a descendre avec le 2.e doigt.



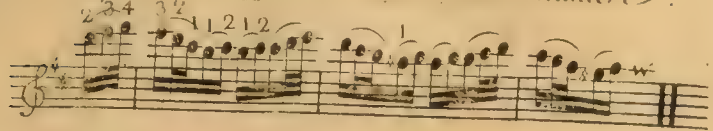
§. 3.

Quelquefois on recommence un passage dans le même ton ou on l'a fini, excepté qu'on prend un autre doigt.

Ex (+)



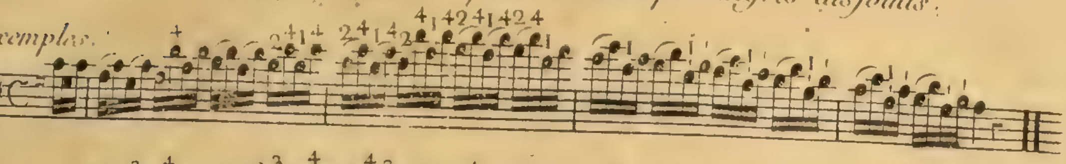
On peut aussi descendre de cette manière.



§. 4.

Un même passage se répète souvent par dégrés disjoints.

Exemples.

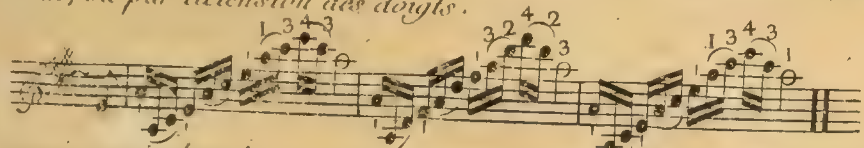


sur la seconde.

§. 5.

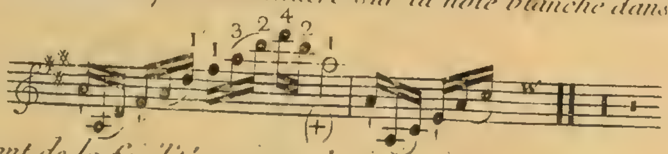
Il y a aussi des passages dans lesquels on ne peut prendre les notes par un changement de doigts régulier. Ceux ci sont sans contredit les plus difficiles. Il faut prendre les notes qui s'y trouvent a tout hazard, en sautant promptement avec la main, ou par extension des doigts.

Ex.



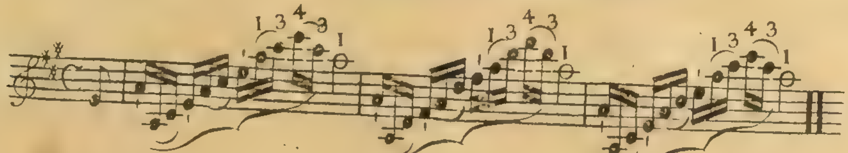
On peut aussi revenir dans la position entière sur la note blanche dans la seconde mesure.

Exemple.



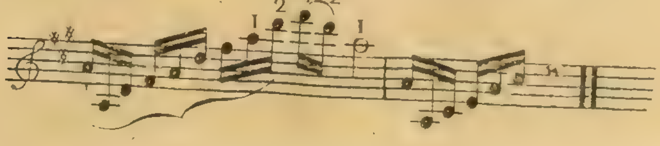
Ceux qui auront de la facilité a rester dans la position entière, feront le Re avec le troisième doigt et le fa ♯ avec le quatrième en étendant la main.

Ex.

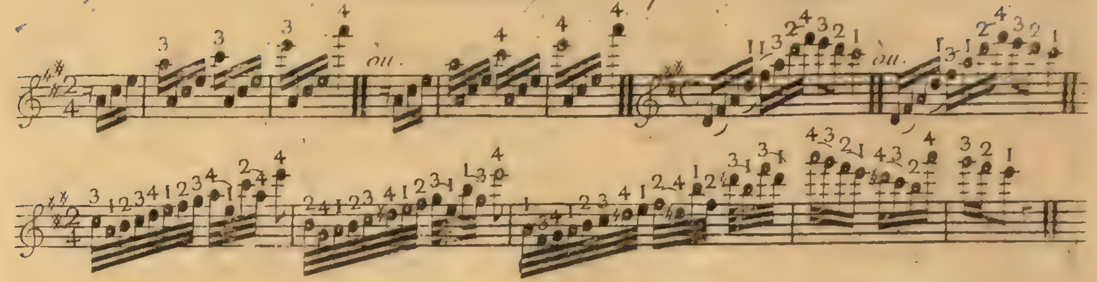


On peut aussi prendre le Ré, avec le deuxième doigt.

Exemple.

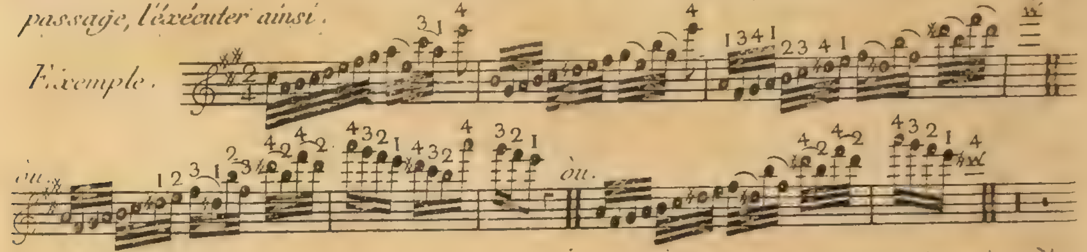


Voici encore d'autres Exemples semblables.

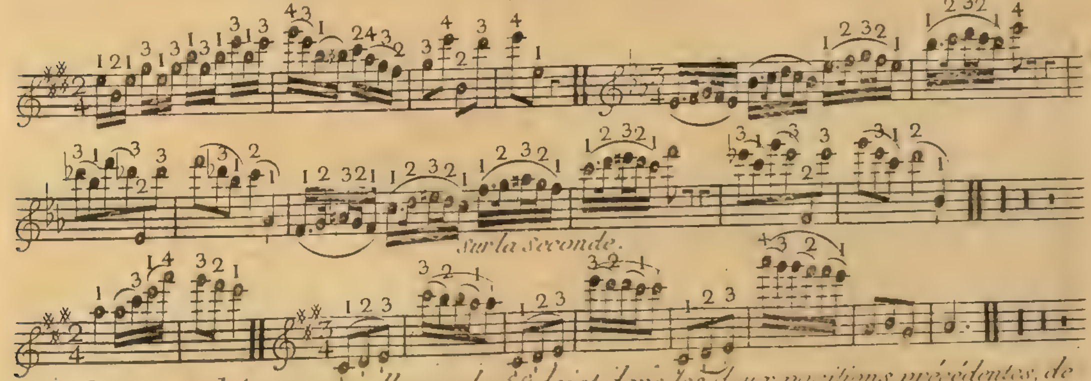


Si l'on vouloit jouer le premier tems de la première mesure et de la seconde mesure dans la position ordinaire, il faudroit pour ne pas rester court dans la suite du passage, l'exécuter ainsi.

Exemple.



La première manière de jouer ce passage est toujours la meilleure; les autres ne servent que d'exercice: Car il y a des cas où l'on ne peut se passer de tels sauts de main: Voici d'autres Exemples à ce sujet.

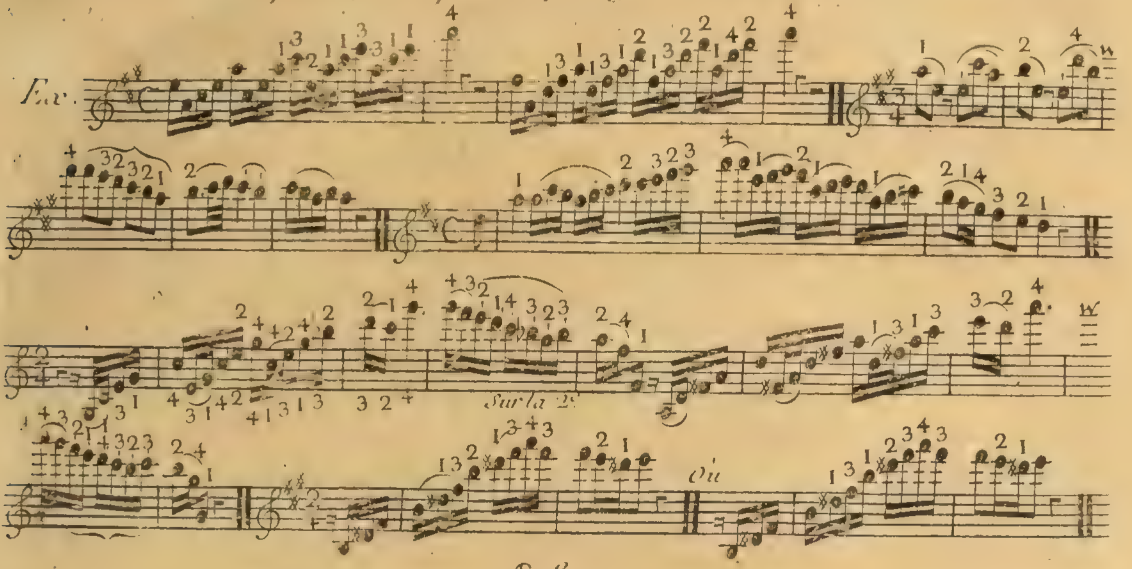


§.6. Comme on doit souvent allonger le 4.e doigt dans les deux positions précédentes, de même on doit reculer le 1.er doigt dans celle ci, sans déplacer les autres. Dans ce cas, il faut appuyer fort du 4.e et ne pas le lever pendant que le 1.er fait un mouvement en arrière.

Ex.

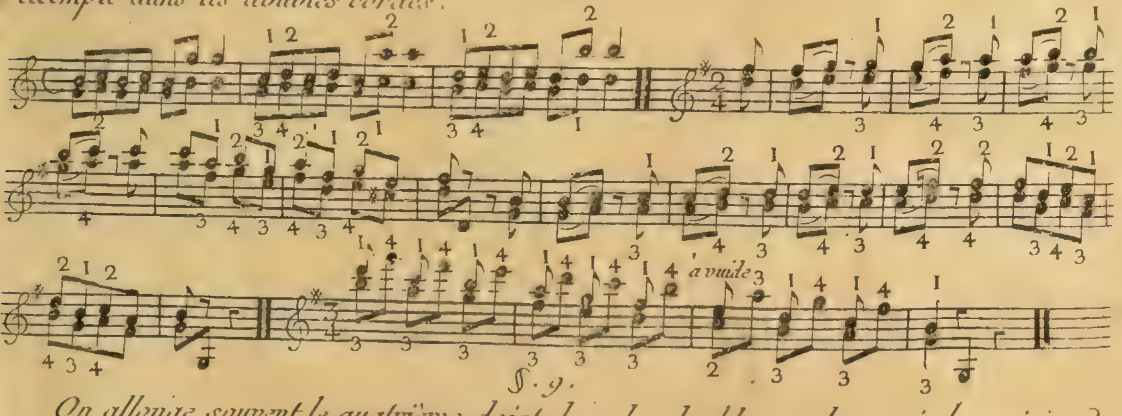
§. 7.

Soit qu'un passage reste dans un mode; soit qu'il passe dans un autre, il faut garder la position ou la changer, selon l'exigence des cas. Il est évident par les Exemples précédents, qu'il faut poser le plus souvent le quatrième doigt sur la note supérieure et le premier sur la note inférieure: il faut par conséquent y regler les autres doigts, cela n'est pas difficile, pourvû qu'on fasse attention à l'étendue de l'octave.



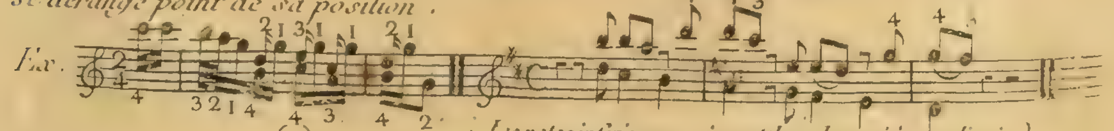
§. 8.

Il est encore des cas, ou l'on ne peut se passer de la position composée. Par exemple dans les doubles cordes.



§. 9.

On allonge souvent le quatrième doigt dans les doubles cordes; mais la main ne se derange point de sa position.

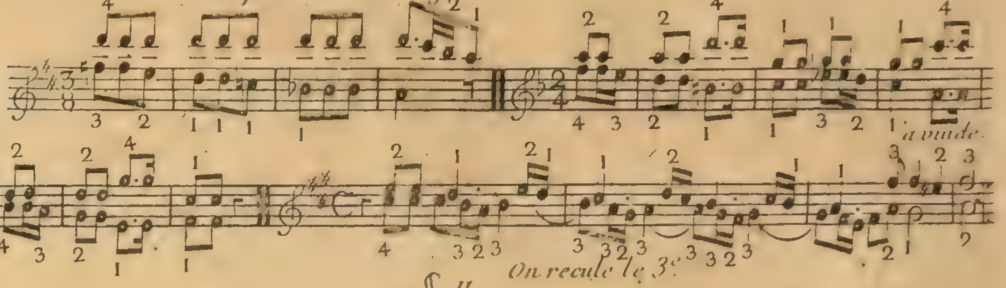


(Les notes inférieures se jouent dans la position ordinaire)

§. 10.

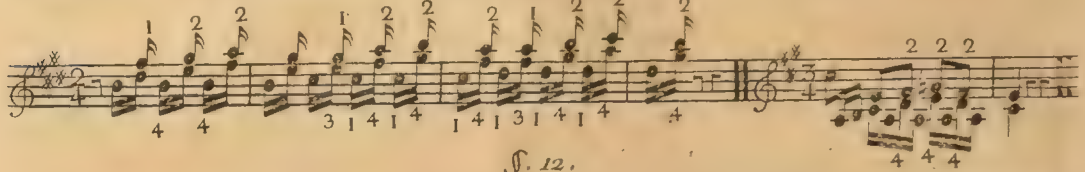
Il y a des cas ou l'on recule le premier où le troisième doigt, pendant que les autres restent dans leur position.

Ex.



§. 11.

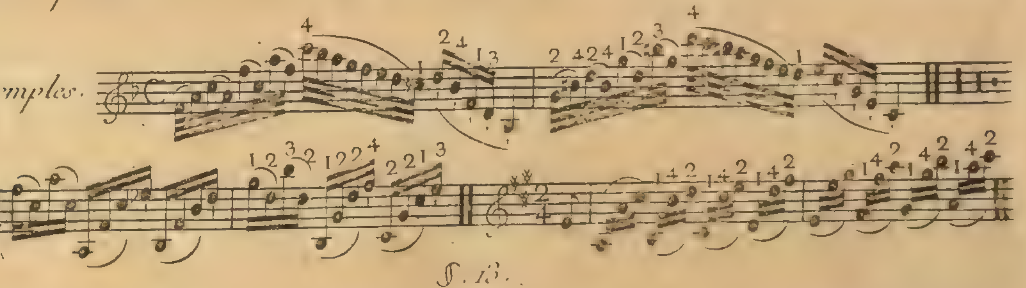
Il faut même souvent allonger deux doigts sans déplacer la main. Dans les deux exemples suivants, le 2e et le 4e montent de la position ordinaire dans une autre, et y reviennent sur le champ, pendant que le premier doigt reste à sa place.



§. 12.

On se sert aussi de la position composée pour la commodité; c'est-à-dire, pour pouvoir prendre les notes à l'aise et éviter à la main de monter et de descendre inutilemt.

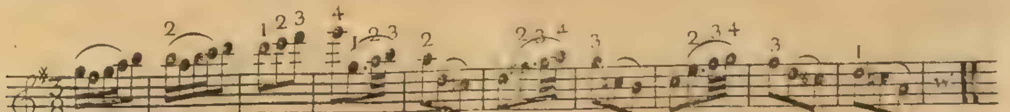
Exemples.



§. 13.

Il est des passages où l'on peut se passer des positions; mais on s'en sert par rapport à l'égalité du son, et par conséquent pour la netteté.

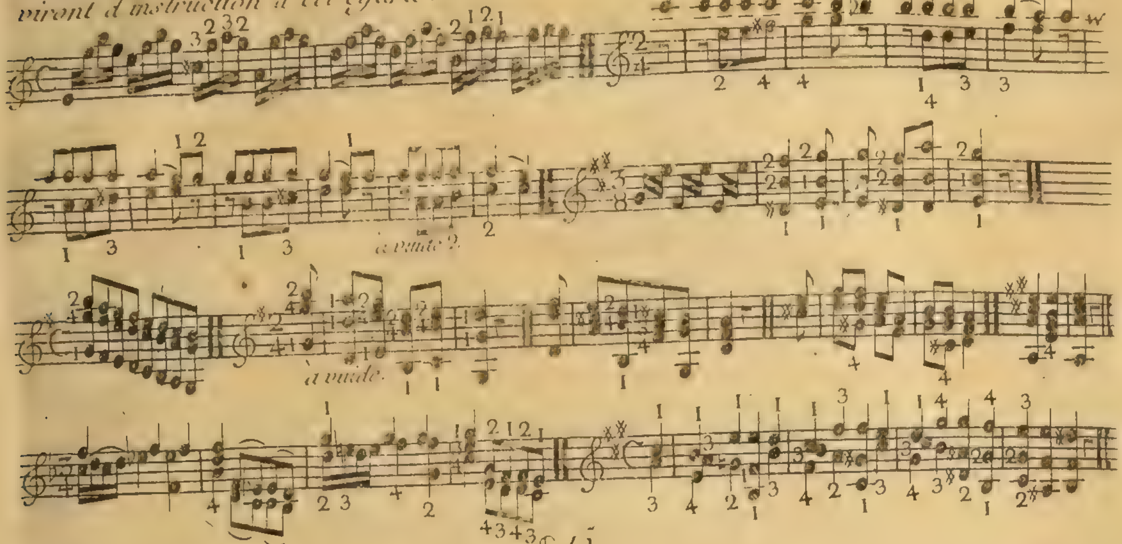
Ex.



§. 14.

Il se trouve souvent des passages, soit dans des doubles cordes soit dans des bat-

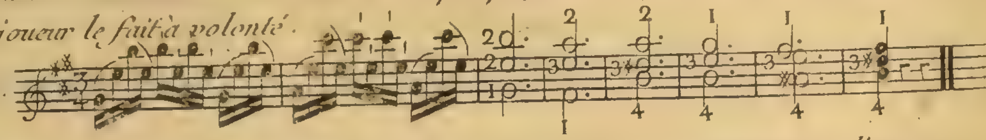
tries, où l'on doit croiser les doigts. Je vais en donner quelques exemples qui serviront d'instruction à cet égard.



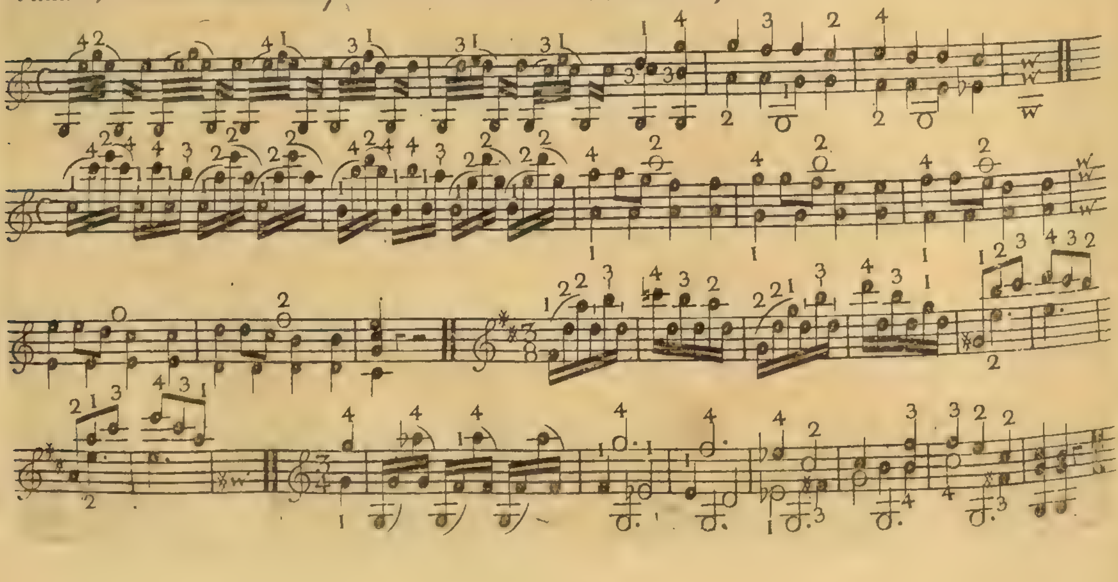
§. 15.

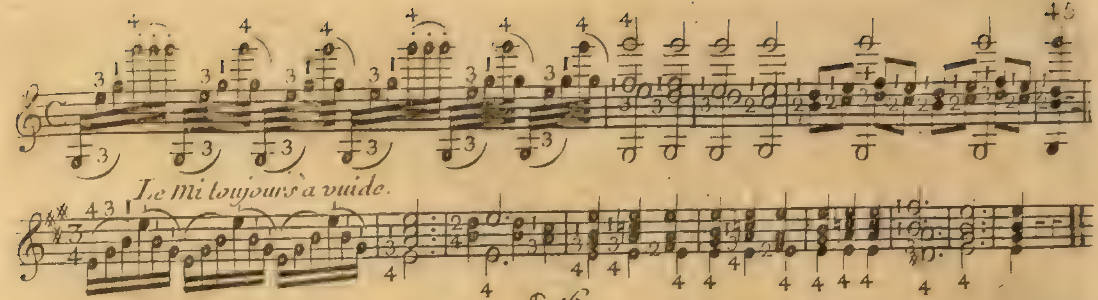
Nous venons maintenant à une manière de jouer que l'on appelle Arpéger, ou, en Italien Arpeggio. L'Arpégement consiste à jouer les notes dans un accord, l'une après l'autre. La manière de l'exécuter est quelque fois indiquée par le Compositeur, si non le joueur le fait à volonté.

Ex.



Il faut continuer l'Arpegement dans la suite des notes qui sont mises l'une sur l'autre, comme il est indiqué au commencement des exemples.





§. 16.

Dans ces éxemples, on trouve le croisement des doigts; l'avancement ou le reculement d'un ou de deux doigts à la fois; la manière de monter et de descendre par la position composée; et enfin des variations d'arpégemens. Ces éxemples ne sont qu'une ombre de toutes les variations possibles. Cependant si l'écolier les joue bien, il peut se flatter d'éxécuter toutes celles qui se présenteront.

TROISIÈME PARTIE.

DES AGRÉMENS DE MUSIQUE.

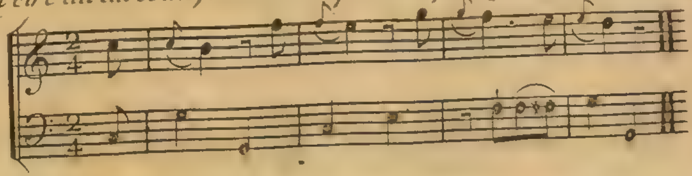
CHAPITRE I.ER

Des Coulés, des Ports de Voix et des autres Agrémens.

§. 1.

Les Coulés et les Ports de Voix sont de petites notes que l'on pose entre les notes ordinaires, sans quelles soient comptées dans la mesure: ils sont tantôt des Dissonances, tantôt une répétition de la note précédente, tantôt un ornement d'un Chant simple ou d'un trait de lenteur; et enfin la liaison de l'expression. La Règle, sans exception, de ces agrémens, est d'unir la petite note à la forte qui la suit, par un seul coup d'archet. Quand la petite note est plus haute que la note forte qui la suit; cette petite note est un coulé; quand au contraire elle est plus basse, c'est un port de voix. Ce qui va être dit du coulé, conviendra pour la plus grande partie au port de voix.

Exemple.



§. 2.

Les Coulés sont de deux espèces : lents et vifs. Les lents se divisent aussi en deux espèces, dont l'une est plus lente que l'autre. Quand le Coulé est posé devant une noire, ou croche ou double croche, c'est un coulé lent, mais il ne vaut que la moitié de la note suivante. On soutient par conséquent le coulé la moitié du tems de la note, et ensuite on la passe légèrement. Ce que perd la note, doit être suplée au coulé.

Ex. Comme on l'écrit.

Comme on doit le jouer

§. 3.

La deuxième espèce des coulés lents se trouve 1º devant les notes pointées ; 2º devant les blanches quand elles sont posées au commencement de la mesure dans le $\frac{3}{4}$, ou quand il ne se présente qu'une note ou deux tout au plus dans le $\frac{2}{4}$ où C dont l'une est précédée d'un coulé : dans ces cas on tient le coulé plus longtems. Aux notes pointées on le tient durant la valeur de la note, et on ne la prend qu'au point en levant l'archet et en passant la dernière note si tard par une prompte variation du coup d'archet, que l'on entende aussitôt la note suivante.

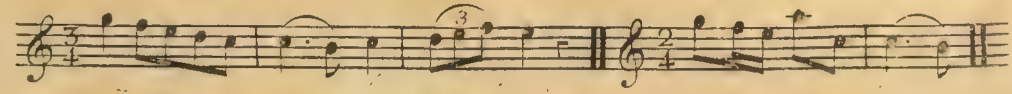
Ex. Comme on l'écrit

Comme on le joüe.

Lorsqu'on veut éxécuter une blanche avec un coulé, selon les deux cas rapportés ci dessus; le coulé à la durée d'une noire pointée et la blanche celle d'une croche.

Ex.

Effet.



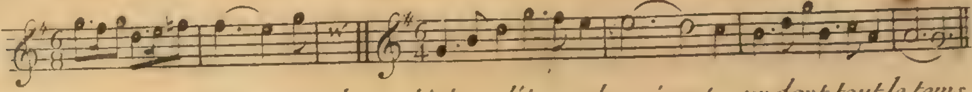
§. 4.

On se sert encore du coulé lent dans d'autres cas qui appartiennent tous à la manière d'éxécuter les notes pointées. Par éxemple lorsque dans le $\frac{6}{4}$ et $\frac{6}{8}$ on trouve deux notes liées sur le même dégré, dont la première est pointée; on tient le coulé

pendant la durée de la note pointée.

Ex.

Effet.

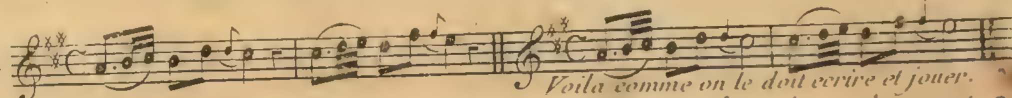


De cette même manière on tient le coulé dans l'exemple suivant, pendant tout le tems de la noire, et on ne prend la note principale qu'au deuxième tems : mais ceci n'est pas toujours pratiquable dans les notes blanches, comme nous le verrons dans les coulés vifs.

Ex.

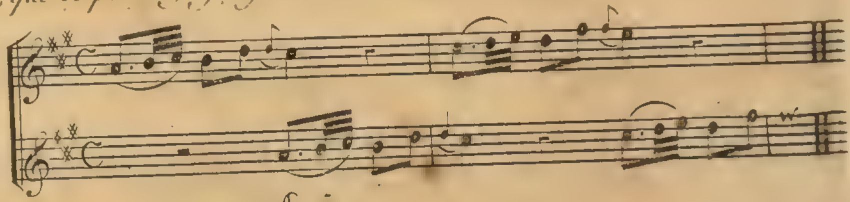
Il y a quelque fois un soupir où l'on devroit encore entendre le son. Si alors le Compositeur s'y est trompé, l'exécuteur doit avoir la prudence de tenir le coulé durant le tems de la note suivante, et ne prendre la note qu'au soupir.

Ex.



Mais ceci exige de la pénétration dans la composition ou du moins un jugement sain, et ne s'entend que d'une personne qui joue seule : parceque dans des pièces à plusieurs parties, le Compositeur pourroit demander, par rapport à la progression de la seconde partie, que ce passage fut joué comme il est écrit.

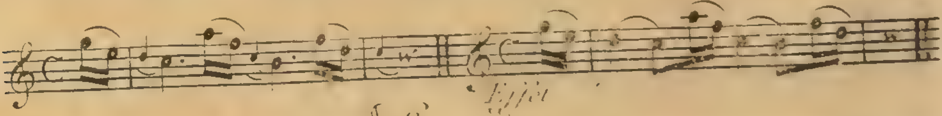
Exemple.



§. 5.

Les Coulés lents ne dérivent pas toujours de la note précédente.

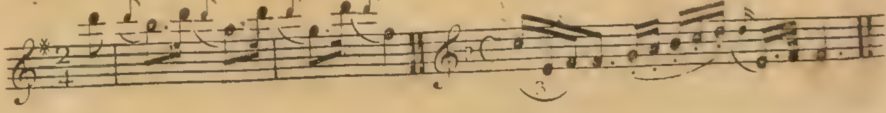
Ex.



§. 6.

Cependant on ne les fait pas toujours du dégré le plus proche, mais de tous les dégrés ; et alors ils font une suspension du son précédent.

Exemple.

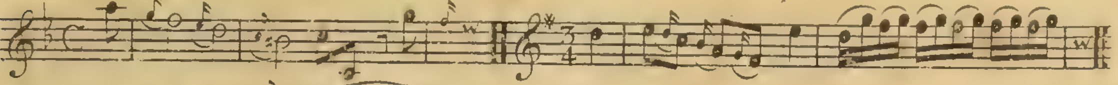


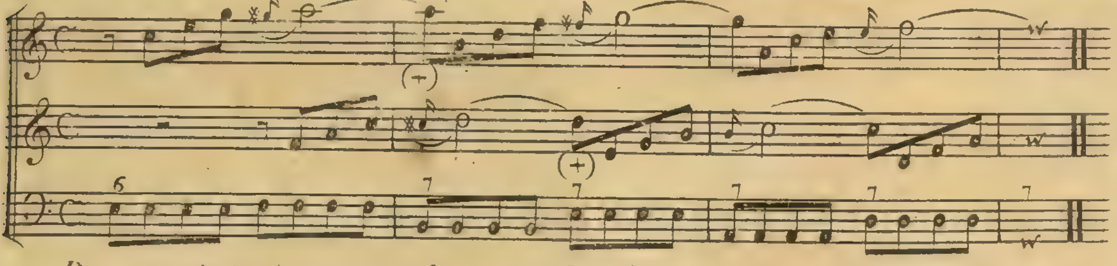
§. 7.

Quand un Coulé tombe sur une corde à vuide, on le fait toujours avec le 4e doigt sur la corde plus basse. Le fort du son vient sur le coulé lent; et le doux sur la note principale. Voici comme on éxécute ce coulé. On le commence doucement, et on augmente le son jusqu'au milieu où il faut employer la plus grande force, et on le diminue ensuite de manière qu'à la fin la note principale se passe très doucement sans appuyer dessus.

§. 8.

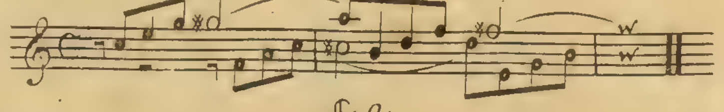
Dans les coulés vifs, la force du son tombe toujours sur la note principale. Le coulé vif doit être exprimé très doux et aussi vivement qu'il est possible. On s'en sert 1º dans une succession de notes blanches dont chacune est marquée d'un coulé. 2º Quand il n'y en a qu'une, lorsqu'elle se trouve dans un passage où une autre partie de chant en fait l'imitation, soit dans la sous-dominante, soit dans la dominante; ou quand on prévoit d'ailleurs que le coulé et le port de voix lent peuvent nuire à l'harmonie; 3º Et enfin, quand il y a des notes dans un mouvement gay, qui se succèdent par dégrés conjoints, ou par intervalles d'une tierce, dont chacune est marquée d'un coulé. Dans ces cas on doit exprimer le coulé et le port de voix très vivement, pour ne pas ôter le feu et la vivacité à une pièce. Voici des exemples où l'éxécution avec des coulés et des ports de voix lents, deviendroit trop languissante.





Dans ces imitations on ne devroit tomber du port de voix sur la note principale, que sur la croche (+), selon le §. 4. Mais dès qu'il y a une seconde partie, le port de voix lent n'y peut avoir lieu, à cause des dissonances insuportables à l'oreille qui en résultent, comme on peut le voir ci-après.

Exemple.



§. 9.

Les ports de voix ne sont pas si naturels en général que les coulés; surtout ceux

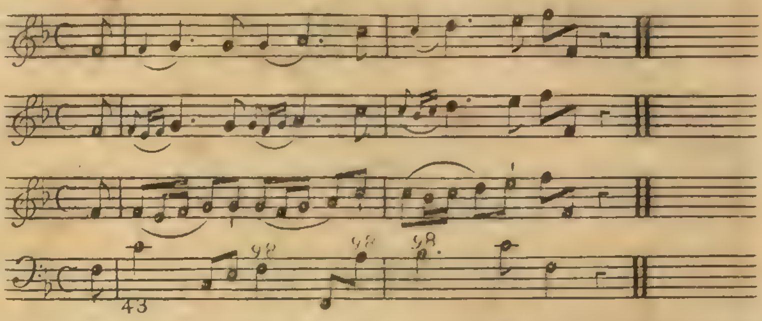
qui prennent leur origine du son le plus voisin et principalement du ton plein : par ce qu'ils sont toujours des dissonances, et comme les dissonances doivent se sauver en descendant, on devroit y ajouter quelques petites notes, pour sauver par là les dissonances plus régulièrement, et pour rendre la mélodie et l'harmonie plus agréables et plus parfaites.

Comme on l'écrit.

Comme on le joue.

Résolution régulière des Dissonances.

Basse.

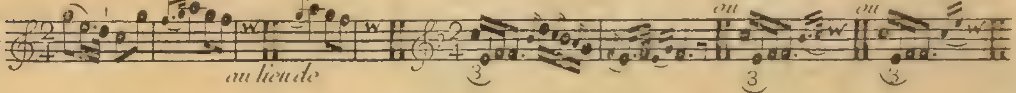


De cette manière le fort vient sur la première note du port de voix, et la note principale se coule légèrement et sans appuyer dessus, comme il a été dit au §. 7.

§. 10.

On fait aussi le port de voix de la tierce avec deux notes.

Ex.



§. 11.

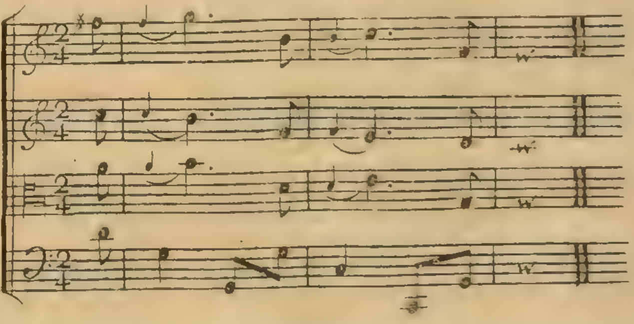
Le port de voix fait un bon effet quand il ne diffère que d'un demi ton de la note principale.

Ex.

§. 12.

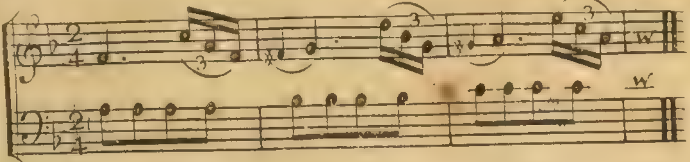
La Septième majeure, accompagnée de la Seconde et de la Quarte, justifient le port de voix d'un demi ton, et flatte agréablement l'oreille, surtout quand les ports de voix sont mis également aux autres parties, et lorsqu'on les observe éxactement dans l'éxécution.

Exemple.



La Quinte superflue autorise par elle même l'usage du port de voix d'un demi-ton

Exemple.



N'oubliés pas que le fort doit venir sur le port de voix et le doux sur la note principale, selon le §.7.

§. 13

Les ports de voix se font également par dégrés disjoints, comme les coulés au §.6.

Ex.

suspension.

On exprime ici le port de voix comme il a été enseigné au §.7.

§. 14.

Les Coulés et les Ports de voix dont il a été question jusqu'ici, sont des agrémens essentiels que l'auteur doit indiquer, si toutes fois il veut se promettre un bon succès de sa composition. Nous venons maintenant aux coulés et aux ports de voix ou le fort vient sur la note principale du chant, et que le compositeur indique rarement ou point du tout. Ce sont par conséquent des agrémens arbitraires qu'un joueur de Violon doit savoir employer selon son propre jugement, aux endroits convenables.

§. 15.

Les premiers sont des coulés qui n'appartiennent pas à la note principale sur laquelle ils tombent: mais qui doivent être joués dans le tems ou la durée de la note précédente. Ils s'employent ordinairement dans une suite de notes qui se succèdent par intervalle d'une tierce, et par dégrés conjoints en descendant.

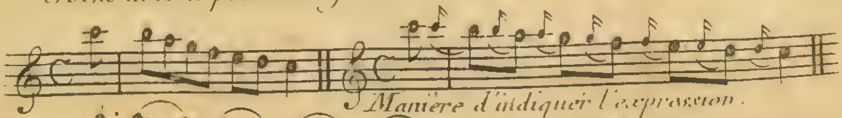
Ex: Sans agréments.

Comme on le pourroit écrire.

Comme on doit le jouer et l'ecrire positivement.

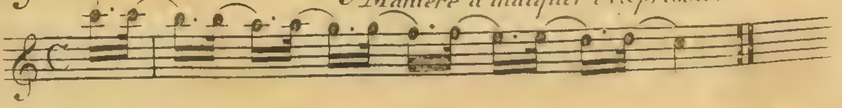
La double-croche doit être passée doucement et légérement, et la croche avec le point très fort.

Sans agréments.



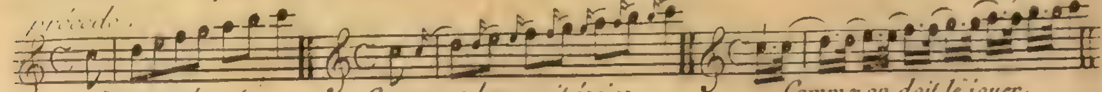
Manière d'indiquer l'expression.

Comme on doit le jouer et l'ecrire.



§. 16.

Les Ports de voix dont il est ici question, s'employent dans une suite de notes qui montent diatoniquement. On doit les jouer également dans la durée de la note qui les précède.



Sans agrément. Comme on le pouroit écrire. Comme on doit le jouer.

§. 17.

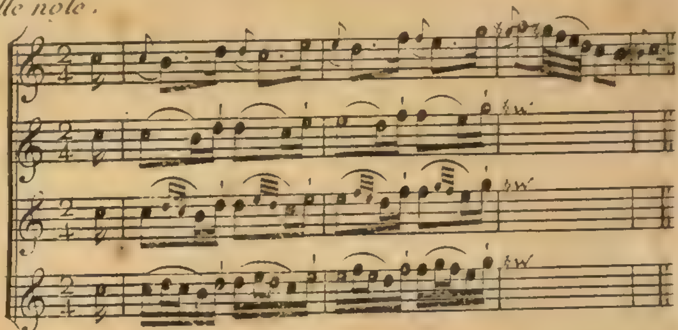
Le flaté fait aussi partie des agrémens arbitraires. Il consiste en deux petites notes que l'on employe entre le coulé et la note principale du chant. On le fait en descendant de la tierce superieure à cette note.

Exemple sans ornement.

Ici les coulés sont écrits en notes ordinaires.

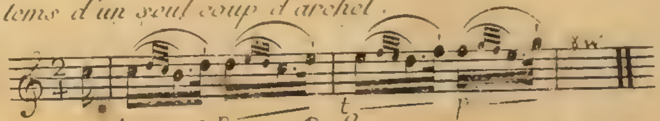
Ici le flaté est employé.

Comme on doit le jouer.



Si l'on veut rendre ce passage avec plus de goût et de vivacité; il faut marquer la première note de chaque tems, et couler les autres doucement, en prenant chaque tems d'un seul coup d'archet.

Exemple.



§. 18.

Le flaté consiste aussi dans un port de voix de deux notes par dégrés successifs, et on le fait en montant de la tierce inférieure à la note principale du chant.

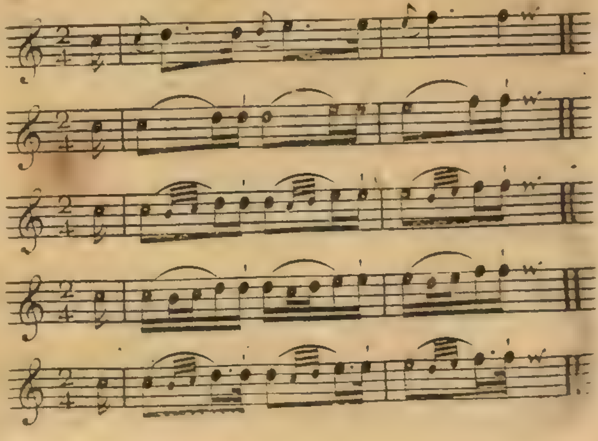
Exemple sans ornement

Ici les ports de voix sont écrits en notes ordinaires.

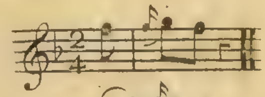
Ici le flaté en montant est employé

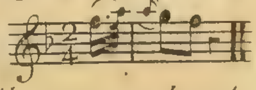
Comme on doit le jouer.

Pour l'exprimer avec plus de goût et plus de feu.

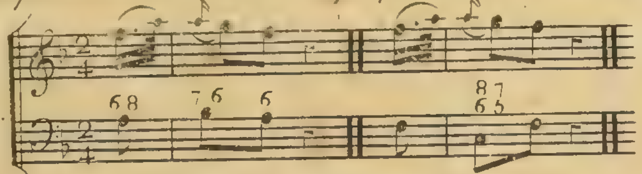


Les autres agrémens appartenans à ce chapitre sont : l'Aspiration en montant et en descendant ; le Doublé ; le Demi-Trillo, et le Pincé renversé. L'Aspiration est une note que l'on ajoute entre une note principale et un coulé. La note ajoutée peut être une seconde, ou une tierce &c. plus haute ou plus basse que la note qui la précede, excepté la septième et de plus grands intervalles. On s'en sert pour changer le port de voix en coulé, ou pour donner plus de vivacité a une note du chant.

Ex. Les simples notes. *Avec le port de voix.* 

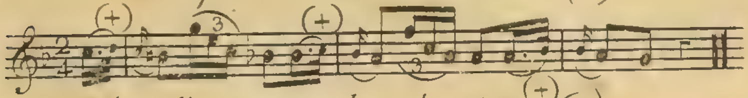
Avec le Coulé. *Voila comme il faut jouer la 1.re note avec l'aspiration.* 

Nonseulement l'expression en devient plus vive, mais aussi l'harmonie et la mélodie en deviennent meilleures, la première par l'accompagnement régulier, et la deuxième par l'expression chantante. On n'a qu'a voir la partie fondamentale, on y trouvera que la septième ou la sixte sont préparées régulierement par l'aspiration

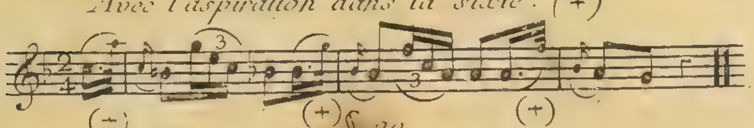
Exemple. 

Exemple sans l'aspiration.

Avec l'aspiration dans la seconde. (+)

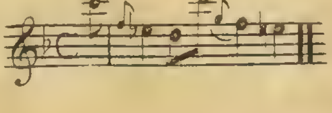
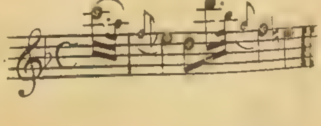


Avec l'aspiration dans la sixte. (+)



§. 20.

L'Aspiration en descendant n'est qu'un renversement de celle en montant. On s'en sert pour réunir l'expression de la note qui la précede avec celle qui la suit.

Exemple  *Comme on peut le jouer.* 

§. 21.

On tombe aussi sur la note la plus proche au-dessus du coulé, ou à l'unisson

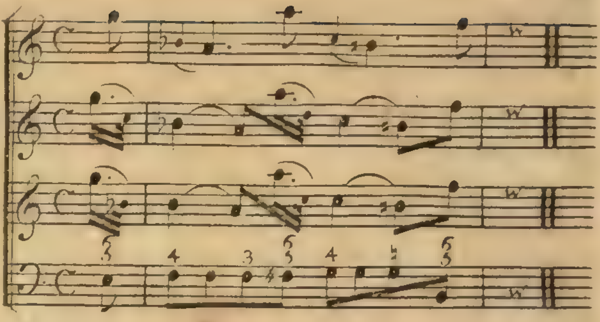
du coulé, pour préparer la dissonance.

Exemple sans l'Aspiration.

Ici l'aspiration se fait sur la note la plus proche au-dessus du coulé.

Ici on tombe à l'unisson du coulé.

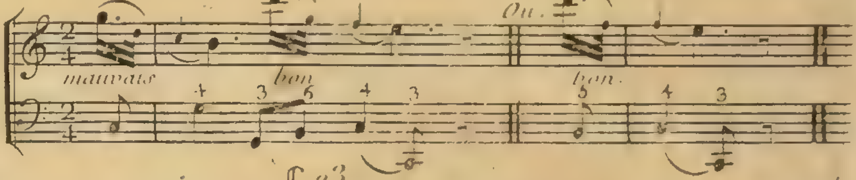
Basse.



§. 22.

L'Aspiration à l'unisson du coulé peut toujours se faire ; mais il n'en est pas de même de celle sur la note la plus proche au-dessus du coulé. Cela dépend de la note fondamentale.

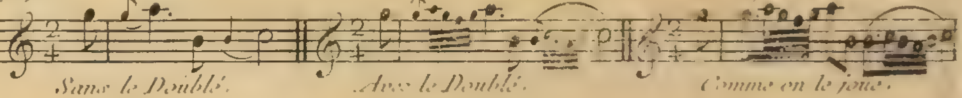
Exemple.



§. 23.

Le Doublé est un agrément qui consiste en quatre petites notes, que l'on employe entre le port de voix et la note suivante, et que l'on lie au port de voix. La force du son porte sur le port de voix et se perd au Doublé, de façon que le doux vient sur la note principale du chant.

Ex.



§. 24.

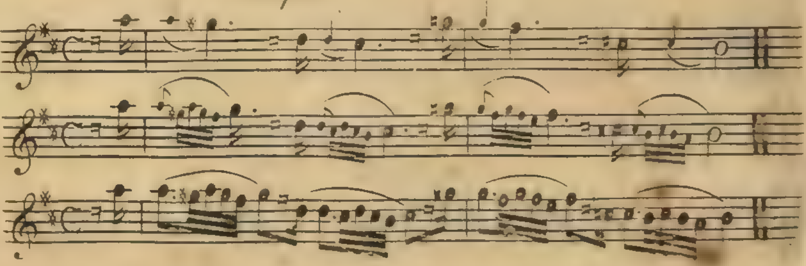
Le Demi-Trille ressemble au Doublé, excepté que la figure est renversée. On l'employe entre le coulé et la note du chant, mais si vivement qu'il doit ressembler à un commencement de tremblement, d'où il prend son nom. Le fort du son porte également ici sur le coulé et le reste doit être joué doucement.

Exemple.

Avec le Coulé.

Avec le Coulé et le Demi-Trille.

Comme on le joue.



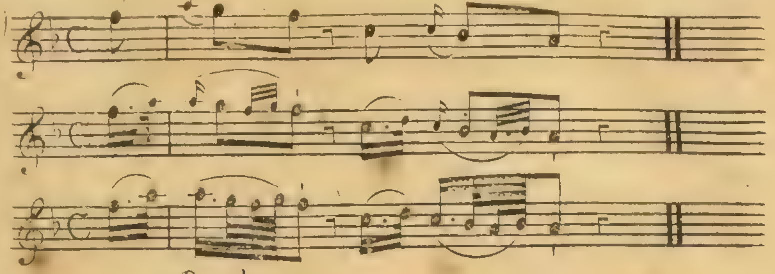
§. 25.

Le Pincé renversé consiste en deux petites notes, dont la première descend et l'autre monte diatoniquement. On s'en sert dans les pièces lentes, pour rendre l'expression plus gaie ou plus brillante.

Ex. Sans ornement.

Avec l'Aspiration et le Pincé renversé:

Comme on le joue.



§. 26.

En finissant ce Chapitre il faut que j'avertisse l'écolier de ne pas employer ou introduire des agrémens qui puissent nuire à la mélodie ou à l'harmonie; que, dans les pièces où plusieurs personnes jouent ensemble, il faut éxécuter les notes telles que le Compositeur les a prescrites; afin d'apprendre à bien lire avant que de s'adonner à la broderie, car il y en a qui joueront un certain nombre de Concerto parfaitement bien, mais dès qu'il s'agit d'éxécuter quelque chose à livre ouvert, (Prima vista) ils ne sçavent pas exprimer trois mesures selon l'intention du Compositeur, quand même l'expression y seroit indiquée. Au reste on fera attention que tous les agrémens dont nous venons de traiter depuis le §. 15. jusqu'ici, doivent être joués coulemment d'un coup d'archet, leur note principale comprise.

CHAPITRE II.

Du Tremblement.

§. 1.

Le Tremblement (a) en Italien Trillo, consiste dans un battement alternatif de deux notes par dégrés conjoints, dont la plus basse est la principale note du chant.

§. 2.

Ce battement commence par la note qu'on emprunte d'un ton ou d'un demi-ton au-dessus de celle que l'on veut trembler.

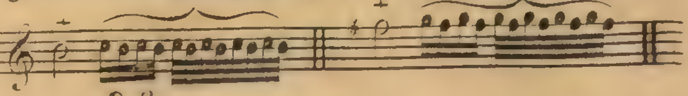
Si le mode est majeur, la note d'emprunt doit être majeure; et s'il est mineur, la note d'emprunt doit l'être aussi. De là il s'en suit qu'il y a deux espèces de tremblements, sçavoir celui avec la Seconde majeure et celui avec la Seconde

(a) Il y a des Maîtres qui confondent le terme de Tremblement avec celui de Cadence, tandis que ce dernier ne doit s'employer que pour signifier une conclusion de chant.

mineure : l'un et l'autre se marquent ainsi : (+)

Ex. Avec la Seconde majeure, où Tremblement majeur.

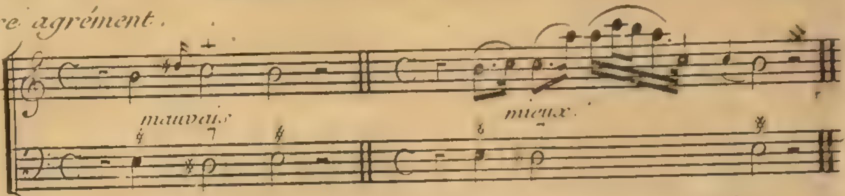
Ex. Avec la Seconde mineure, où Tremblement mineur.



§. 3.

Il n'y a qu'un cas où il paroît qu'on pouroit faire le Tremblement de la Tierce diminuée ou de la Seconde superflue ; et un grand Violon Italien l'enseigne ainsi à ses Ecoliers : mais dans ce cas même il vaut mieux s'en passer tout à fait, et y employer un autre agrément.

Exemple.

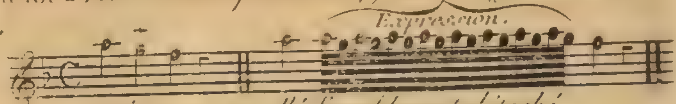


Je ne vois rien qui puisse empêcher de faire le battement dans un pareil cas, avec le Re naturel ; mais sans le préparer : on n'a qu'à l'essayer.

§. 4.

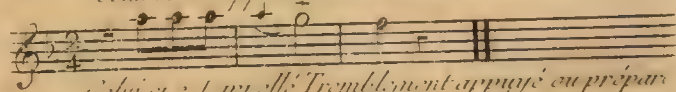
Le commencement et la fin d'un Tremblement peuvent se faire de différentes manières

Ex. 1º Sans le préparé ....



Celui ci est appellé Tremblement détaché.

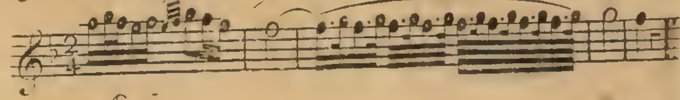
2º Préparé par un Coulé lent.



Celui ci s'appellé Tremblement appuyé ou préparé

3º Préparé par un Port de voix et un Coulé.

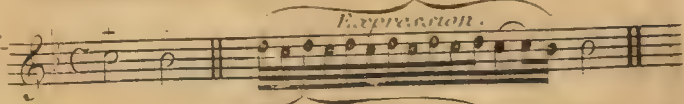
4º Préparé par la Ribattuta.



§. 5.

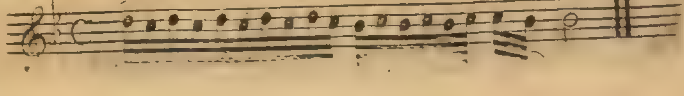
Demême on peut finir le tremblement tout uni ou avec un agrément.

Ex. Voici comme on finit ordinairement et le plus naturellement.



où.

Tremblement final, orné.

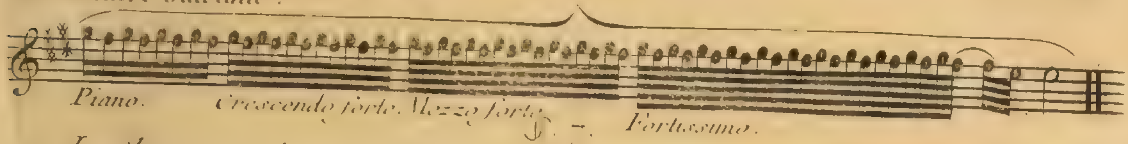


 Tous les Tremblemens courts, qu'on appelle aussi Tremblemens tournés, se font avec un coulé vif, et deux notes, dont la première descend et l'autre monte diatoniquement.

Exemple.

§. 6.

Le Tremblement peut être éxécuté plus vif en finissant qu'en commençant, sur tout quand il s'agit de terminer une pièce; alors on l'exprime avec le Piano et le Forte, de la manière suivante.

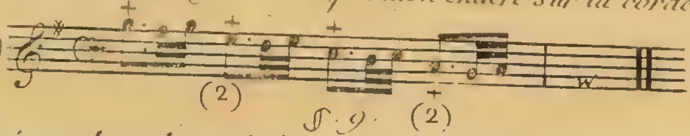


§. 7.

Les battemens d'un tremblement ne doivent pas être faits trop vivement en général, pour ne pas contracter l'habitude de chévroter. Il vaut mieux faire le tremblement moins vite et égal, que trop vite et inégal. Deplus, on peut faire le tremblement plus vif sur les cordes fines que sur les grosses: parceque la vibration de ces dernières est lente, au lieu que celle des premières est beaucoup plus vive. Au reste il faut observer aussi l'endroit où l'on veut éxécuter un Solo. Le tremblement vif fait un bon effet dans un endroit petit, et où les auditeurs sont un peu proche. Le tremblement lent au contraire vaut mieux dans une Salle Sonore et où les auditeurs sont plus éloignés.

§. 8.

On ne fait jamais un tremblement avec le premier doigt sur une corde à vuide, excepté dans les tremblemens doubles, où l'on ne peut faire autrement et dont nous parlerons ci après. Quand il se présente un tremblement simple sur une corde à vuide, on doit le faire avec le deuxième doigt, dans la position entière sur la corde plus basse.

Exemple. (+) 

§. 9.

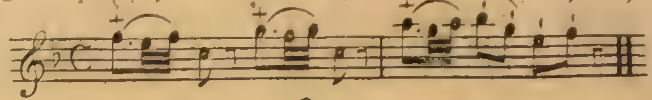
Il faut sçavoir employer les coulés à propos et selon leur durée convenable, avant le tremblement comme après. Quand un tremblement se présente dans le milieu d'un passage.

Exemple.

Alors on fait nonseulement un coulé avant le tremblement, mais on tient le coulé la moitié du tems de la note qu'il précède, et on ne fait le tremblement qu'à l'autre moitié, tel qu'il est écrit ici.

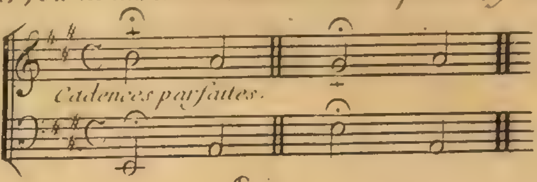
Exemple.

Lorsqu'un passage commence par un tremblement, le coulé ne doit presque pas être entendu

Exemple. 

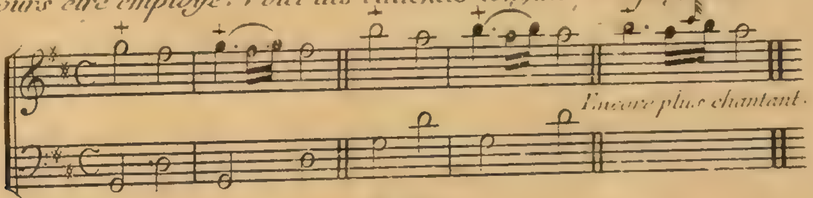
§. 10.

La note qui suit immédiatement le tremblement, ne doit pas non plus toujours être précédée d'un coulé où d'un port de voix, sur tout dans une cadence parfaite pour terminer la pièce en entier, où la durée du tremblement dépend du joueur.

Exemple. 

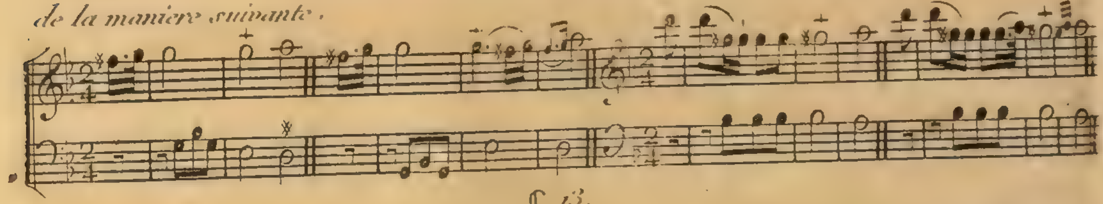
§. 11.

Demême dans les cadences imparfaites qui sont longues et qui descendent, le coulé rend l'éxécution traînante. C'est pourquoi on fait toujours mieux d'ajouter deux notes au tremblement comme au tremblement tourné, mais on les exprime un peu lentement. Je ne l'entends cependant que des notes longues, et non des brèves, auxquelles le coulé peut toujours être employé. Voici des cadences longues, et imparfaites.



§. 12

Dans les cadences longues et imparfaites qui montent, on peut faire le tremblement de la maniere suivante.



§. 13.

Voici maintenant quelque règles pour connoître quand et où les tremblemens doivent être employés. En général on ne doit jamais commencer un chant avec un tremblement, quand il n'est pas indiqué exprès, où sans qu'une expression particulière l'éxige.

Ici il est mauvais de commencer par le tremblement.

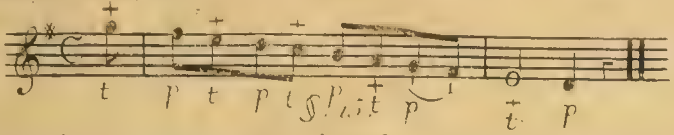
Mais il est bon ici ....

Dans une succession de croches ou doubles croches par dégrés conjoints, coulées ou détachées, on employe le tremblement sur la première des deux; et alors le tremblement vient sur la première, la troisième, la cinquième et sur la septième note, &c.

Exemple.

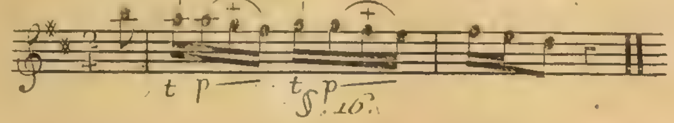
En commençant le tremblement sur la note en levant; il vient sur la deuxième, quatrième et sixième note, &c.

Exemple.



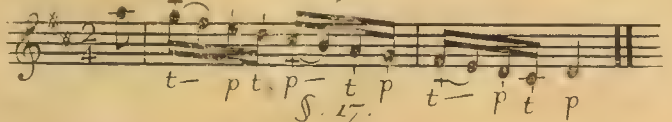
Quand il se présente quatre notes dont la première doit être détachée et les trois autres coulées; le tremblement vient sur celle du milieu des trois coulées.

Exemple.



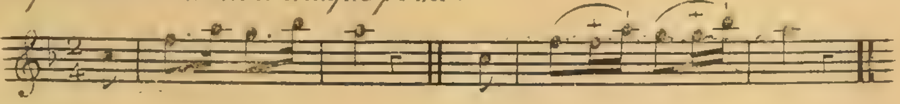
La première de quatre notes égales peut être distinguée des autres par un tremblement, quand on coule les deux premières d'un coup d'archet et que l'on exprime les deux autres, chacune de son coup d'archet particulier.

Exemple.



Lorsqu'on veut exprimer des notes pointées sans coulé ou port de voix, on peut employer un petit tremblement a chaque point.

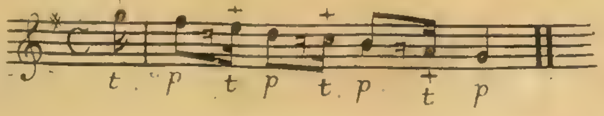
Exemple.



On peut aussi jouer la première ou la dernière note avec un tremblem!

Ex.

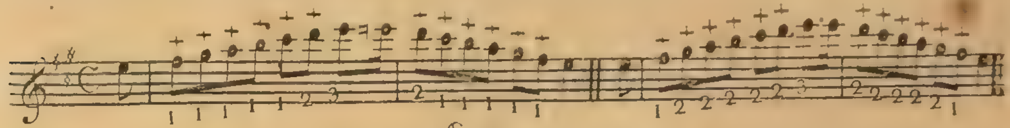
Dans le premier exemple, on prend chaque tems d'un coup d'archet, de façon qu'on leve l'archet au point et qu'on prend la double croche tout au bout de l'archet; mais dans le second exemple on doit ôter l'archet tout a fait des cordes, au point, comme je vais le noter ici.



Les Tremblemens enchaînés (en Italien, Catena di trilli,) sont très en usage aujourd'hui; on les employe sur chaque note, dans une succession de notes par dégrés conjoints, tant en montant qu'en descendant. Dans ces tremblemens, le doigt qui touche la note, doit toujours rester sur la corde. Si l'on monte, on avance avec toute la main, et si l'on descend, on recule de même. Pour empêcher que l'on entende résonner la corde à vuide pendant le tremblement, il faut que le doigt avec lequel on tremble, se meuve légérem.t et sans discontinuer.

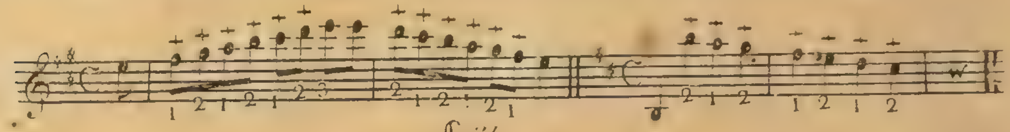
§. 19.

Ces Tremblemens peuvent se faire avec le premier ou avec le deuxieme doigt.

Ex. 

§. 20.

On doit les savoir faire aussi avec le premier et le deuxième, alternativement.

Ex. 

§. 21.

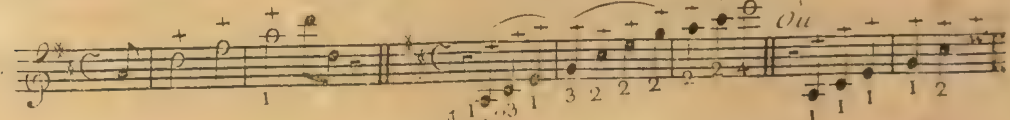
Il est encore nécessaire de savoir monter et descendre par demi-tons.

Ex.

Il faut ici que le deuxième et le premier doigt changent leur position imperceptiblement en descendant comme en montant; et le doigt qui tremble ne doit pas cesser de mouvoir.

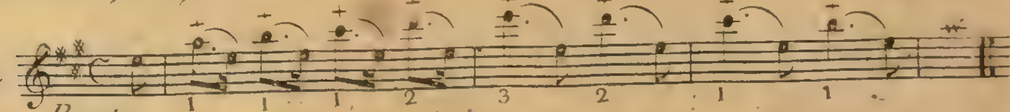
§. 22.

On pourroit aussi procéder avec ces tremblemens dans une succession de notes par dégrés disjoints, mais ceci ne peut se faire que dans les pièces de vivacité.

Ex. 

§. 23.

Il y a une espèce de tremblement en montant, où chaque note que l'on tremble, est suivie d'une prompte chûte, sur une corde à vuide.

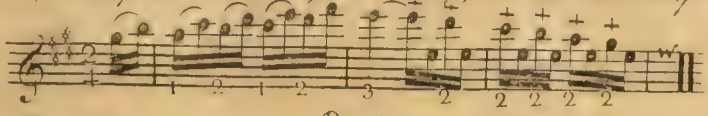
Ex. 

Presto.

Dans ces sortes de passages, on doit faire le tremblement de manière qu'on

n'entende presque plus la note sans tremblement, en prolongeant tant qu'on peut la note tremblée. Au reste, on peut commencer chaque tremblement d'un coup d'archet particulier, ou faire plusieurs tremblemens vifs d'un seul coup d'archet.

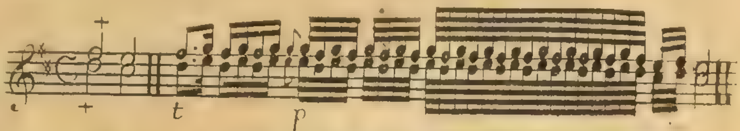
Exemple.



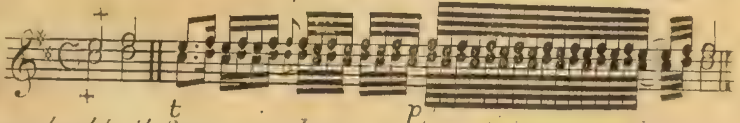
§ 24.

Il arrive souvent qu'il y a deux notes l'une sur l'autre, sur chacune desquelles on doit faire un tremblement. Dans ce cas, le tremblement se fait sur deux cordes et de deux doigts à la fois; c'est ce qu'on appelle tremblement double.

Voici la manière de l'exercer



Idem sur la corde à vuide, avec le premier doigt.

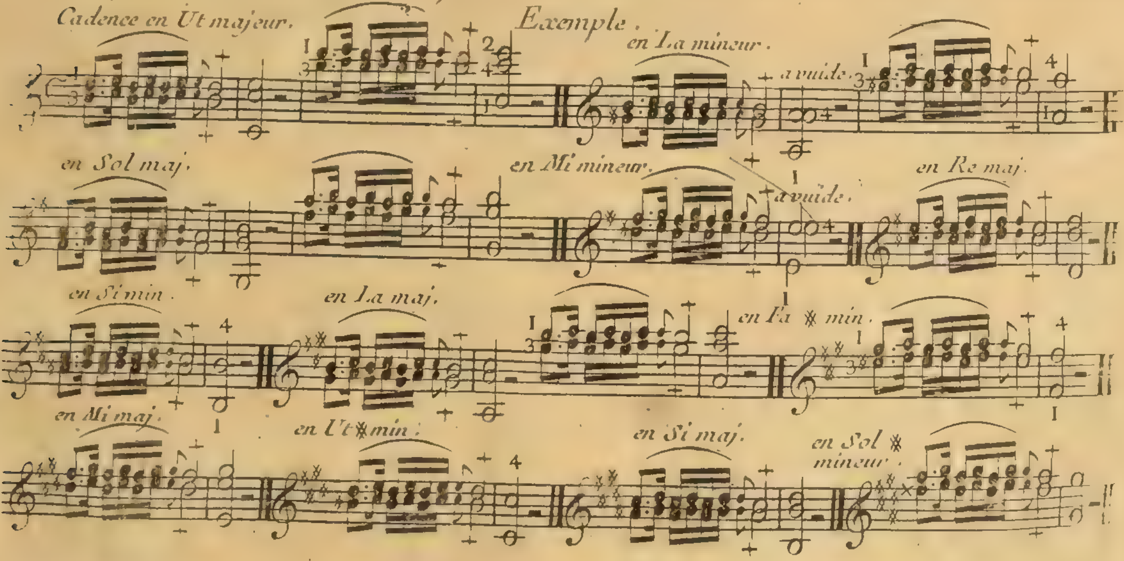


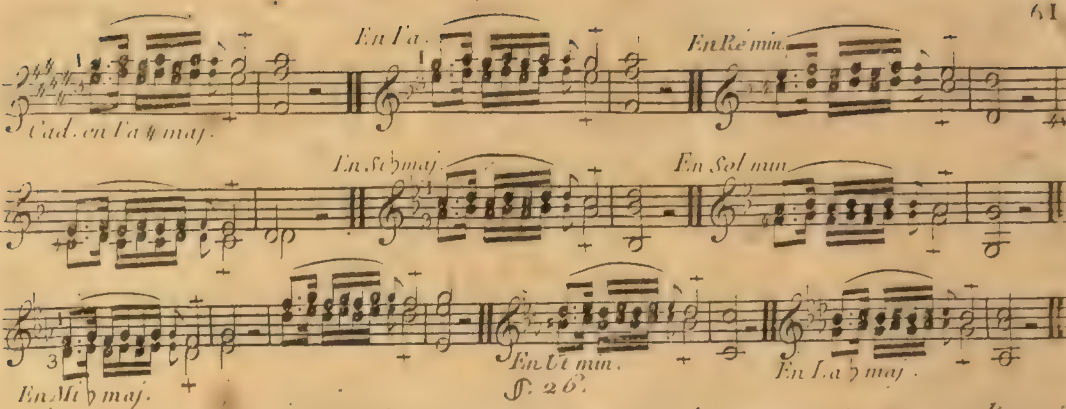
En faisant le tremblement double il faut s'appliquer à faire les battemens bien égaux, et s'accoûtumer à toucher juste. Voici quelques notes qu'il faut exercer pour apprendre à faire le tremblement double avec les 4. doigts.

§. 25.

Le tremblement double s'employe sur toutes les cordes et dans tous les modes

Exemple.

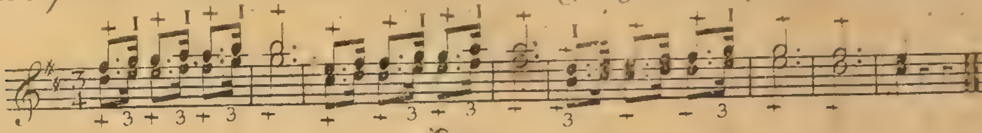




§. 26.

Le tremblement double peut aussi se faire sur des notes qui montent diatoniquement. On agit alors comme dans les tremblemens simples en montant et en descendant. On procède toujours avec le premier et le troisième doigt; excepté quand la note superieure tombe sur une corde à vuide, où il faut faire le battement avec le 1.er

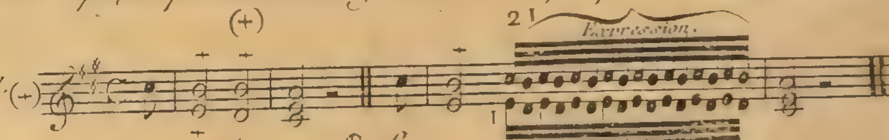
Ex.



§. 27.

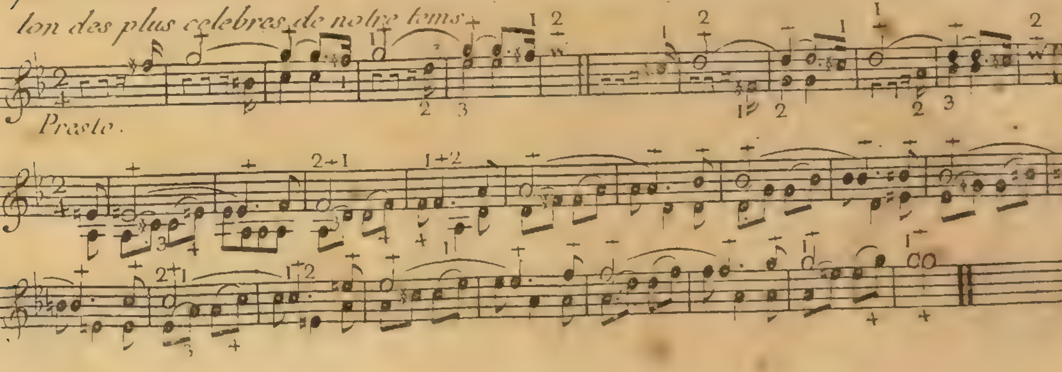
Il y a encore un tremblement double appellé tremblement de sixte. Son usage est rare, et on ne l'emploue qu'aux cadences finales comme quelque chose de particulier.

Exemple (+)



§. 28.

Nous venons enfin à un tremblement que les Italiens appellent, Trillo accompagnato, tremblement accompagné, parceque les Joueurs de Violon l'accompagnent avec d'autres notes simples. L'Exécution nette de ce tremblement éxige une étude toute particuliere. Je vais en donner quelques éxemples que j'ai tirés des pièces d'un Violon des plus celebres de notre tems.



CHAPITRE III.

Du Balancement, du Pincé, du Batement, De la Ribattuta, du Groppo, du Cercle, du Demi-Cercle, et de la Tirata.

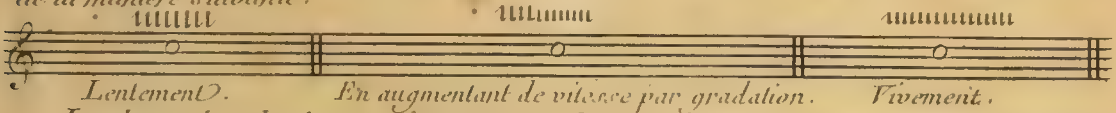
I. Du Balancement.

§. 1.

Le Balancement, en Italien Trémolo, est un agrément qui dérive de la nature même, et dont on se sert pour orner une note finale ou une Tenuë. Pour produire le Balancemt. sur le Violon, il faut appuyer ferme avec le doigt sur la corde, et faire avec la main, de petits mouvemens en avant vers le chevalet et en arriere contre la touche.

§. 2.

Il s'éxécute de trois manières différentes. 1.° Lentement. 2.° En augmentant de vitesse par gradation. 3.° Vivement. Pour les distinguer l'un de l'autre, on peut les représenter de la maniere suivante.

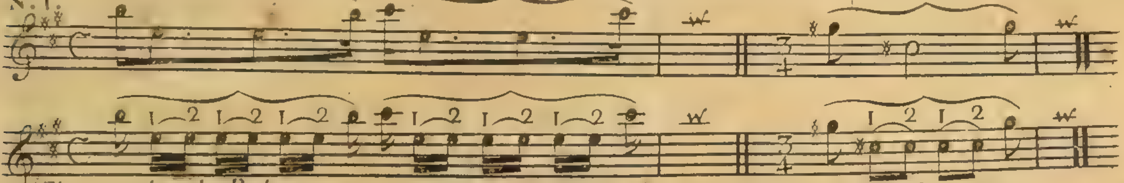


Les lignes les plus longues représentent des simples croches, et les petites des doubles croches. Il faut faire autant de mouvemens avec la main qu'il y a de lignes.

§. 3.

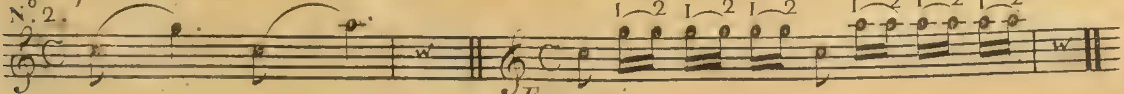
Ces mouvemens doivent être employés sur la 1.ere note de chaque tems; et dans les pièces de vivacité, on les employe sur la 1.ere note de chaque demi-tems. Voici quelques notes que l'on peut éxécuter avec le Balancement. Il faut les prendre dans la position entière.

N.° 1.



Expression du Balencement.

N.° 2.



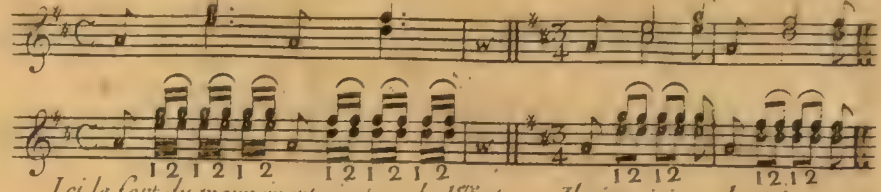
Expression.

Dans les deux éxemples N.° 1. le fort du mouvement de la main vient chaque fois sur la note marquée par le chiffre 2. parcequ'elle est la première note d'un tems ou d'un demi-tems; mais dans l'éxemple N.° 2. le fort vient par cette même raison sur la note marquée par le chiffre 1.

On peut aussi faire le Balancement sur deux cordes et par conséquent avec deux doigts à la fois.

Exemple.

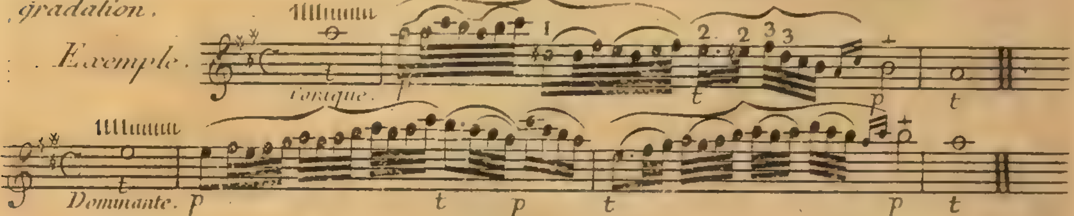
Expression.



§. 5.

Avant de faire un point d'orgue pour terminer un Adagio, il est d'usage que l'on tienne une note longue, soit la tonique, soit la dominante. En tenant ainsi cette note, on peut employer chaque fois un Balancement qui s'augmente de vitesse et par gradation.

Exemple.



On doit commencer le coup d'archet foiblement et augmenter le son vers le milieu, de façon, que la plus grande force vienne sur le commencement du mouvement vif, et enfin le finir foiblement.

II. Du Pincé.

§. 6.

Le Pincé, en Italien Mordente, consiste dans de petites notes au nombre de 2, 3, &c. qui précedent la note principale d'une maniere vive, de façon que l'on n'entende résonner distinctement que cette note principale. Il se fait de trois manieres:

Ex.

§. 7.

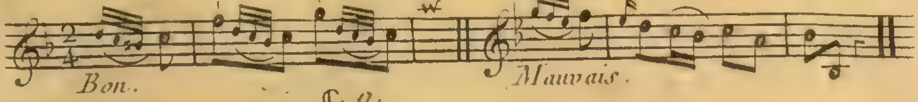
La troisième espèce de Pincés peut être employée en montant et en descendant. Si la note qui précede le Pincé est plus basse que la suivante où l'on employe le Pincé; alors on le fait en montant: mais si cette note est plus haute, on le fait en descendant.

Exemple.

§. 8.

On ne doit pas trop charger les notes de pincés ; et il y a très peu de cas particuliers où l'on puisse commencer un passage par un pincé.

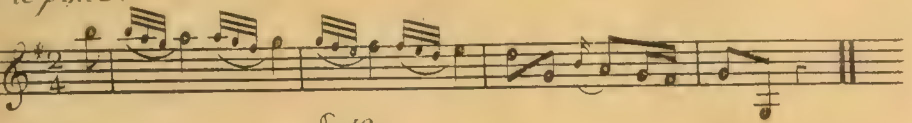
Exemple.



§. 9.

Dans une suite de pincés en descendant, il vaut toujours mieux jouer la note en levant, sans le pincé.

Exemple.



§. 10.

Le Pincé s'employe ordinairement au commencement d'un tems qui consiste en notes inégales.

Ex.

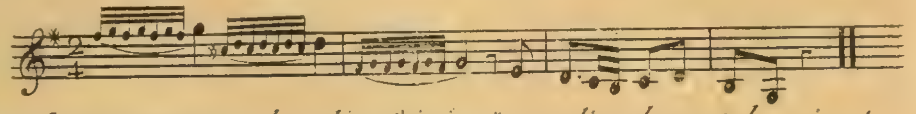
La force du son tombe toujours sur la note principale, et le pincé doit être coulé vif et légerement à cette note.

III. Du Batement.

§. 11.

Le Batement est le contraire du Tremblement mineur. On le commence toujours par le demi-ton au-dessous de la note principale du chant.

Exemple.



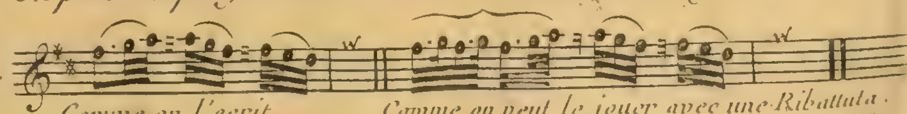
On se sert de cet agrément dans les pièces gaïes au lieu du port de voix et du pincé, pour donner plus de feu et de vivacité à certaines notes naturellement sèches ; mais on doit l'employer rarement.

IV. De la Ribattuta.

§. 12.

La Ribattuta s'employe quand on reste longtems sur une note, et ordinairement avant un tremblement. On n'a qu'à voir le §. 4. Ex. 4. et les §. 24. et 25. du chapitre précédent, où j'ai employé une petite Ribattuta avant les tremblemens, mais on peut l'employer aussi avec succès dans un adagio.

Exemple.



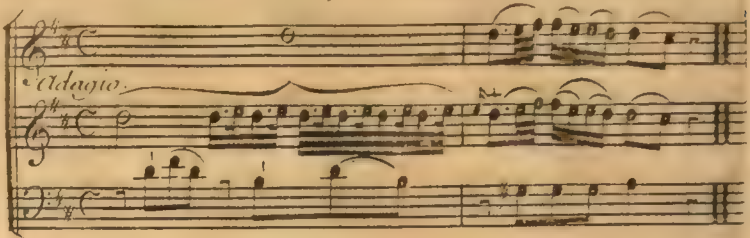
§. 13.

La Ribattuta doit être commencée par un fort qui se perd insensiblement.

Ex. Sans agrément.

Comme on peut le jouer avec la Ribattuta.

Basse.



V. Du Groppo.

§. 14.

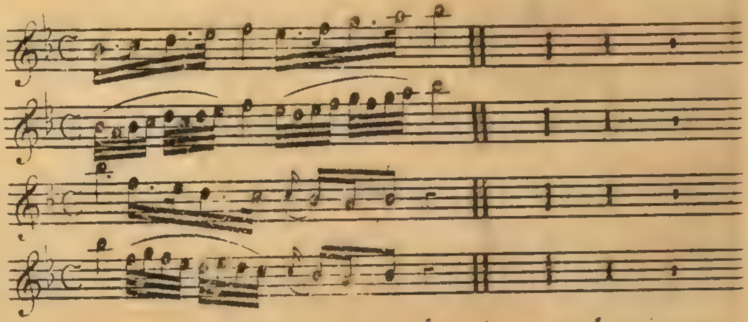
L'Agrément que l'on appelle Groppo, est composé de quatre notes par dégrés conjoints, dont la premiere et la 3.e sont à l'unisson. On le fait en montant et en descendant.

Sans agrément.

Avec le Groppo en montant.

Sans agrément.

Avec le Groppo en descendant.



Mais on ne doit se servir de cet agrément que quand on joue seul, pour varier un passage qui a lieu deux fois de suite.

VI. Du Cercle et du Demi-Cercle.

§. 15.

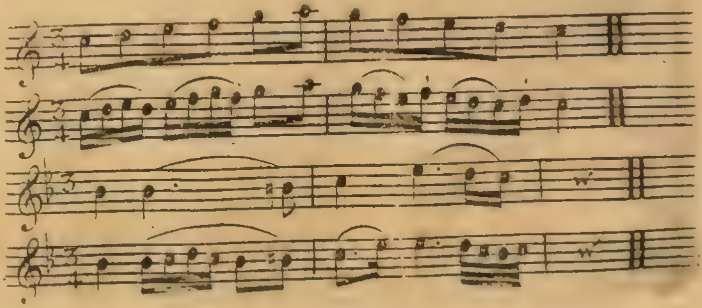
Ces agrémens sont peu différens du Groppo. Le Cercle est composé de huit notes; et le demi-Cercle n'est composé que de quatre notes. Ce qui les distinguent du Groppo, c'est, que la seconde et quatrième notes sont à l'unisson. Ils se font comme le Groppo, soit en descendant soit en montant.

Sans agrément.......

Avec le Cercle en montant et en descendant.

Sans agrément.......

Avec le Demi-Cercle en montant et en descendant.



VII. De la Tirade.

§. 16.

La Tirade, (en Italien Tirata,) est une suite de plusieurs suppositions par dégrés successifs au moyen des quelles on monte ou descend d'un ton à l'autre). (a) Elle est de deux espèces; lente et vive.

Ex. Sans agrément. . .

Avec une Tirade lente, en descendant.

Sans agrément. . . . .

Avec une Tirade lente, en descendant.

Sans agrément.

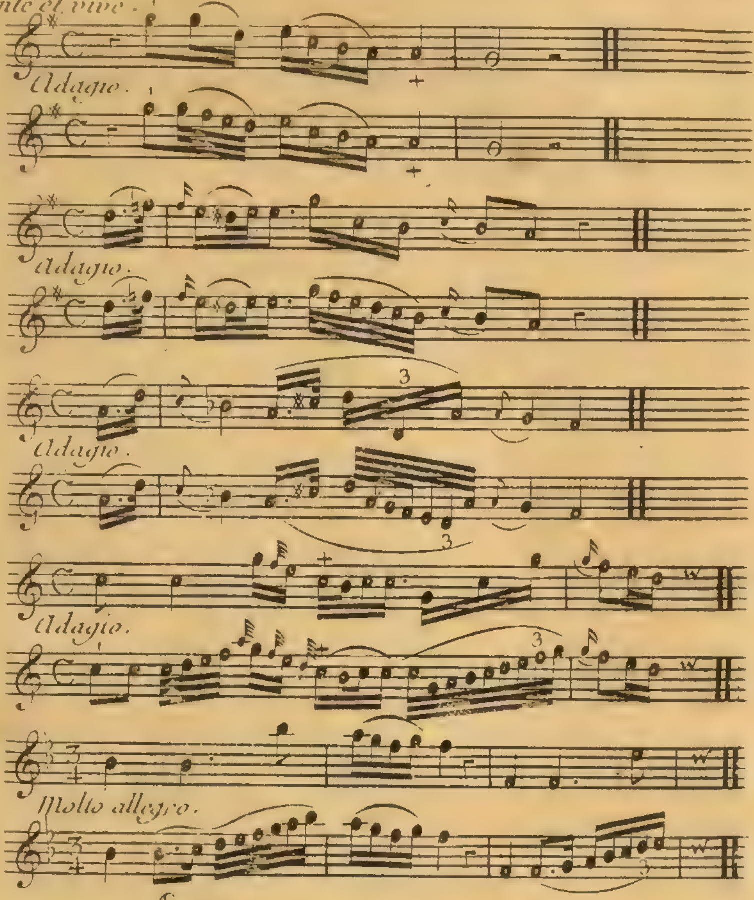
Avec une Tirade vive, en descendant.

Sans agrément.

Avec une Tirade lente, en montant.

Sans agrément.

Avec une Tirade vive, en montant.

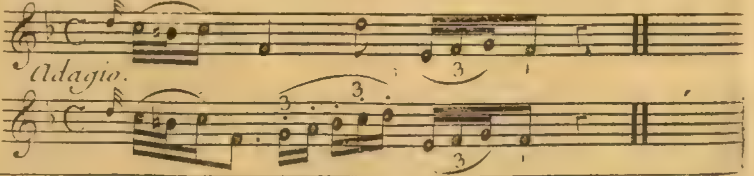


§ 17.

On peut aussi employer les Tirades de beaucoup d'autres manières. En voici quelques unes.

Sans agrément. .

Avec une Tirade lente.



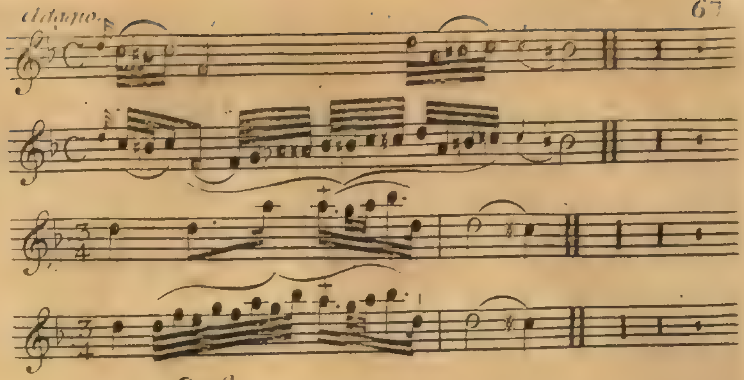
(a). Quelques uns appellent aussi cette figure Roulade, où Roulement; mais dans un sens impropre, ce dernier mot étant un terme général qui désigne toutes sortes de passages propres à être chantés sur une syllabe longue dans la musique vocale, comme sur les mots Régnés, Volé, &c.

Sans agrément

Avec une Tirade vive et chromatique.

Sans agrément.

Avec une Tirade par intervalles de tierces.



§. 18.

Il ne faut se servir de tous ces agrémens que quand on joue seul; et cela encore très rarement et à propos. De même on doit faire bien attention aux indices du Compositeur; car c'est en employant mal à propos ces agrémens que l'on fait connoître son peu de goût et de jugement.

CHAPITRE IV.

De la Lecture éxacte des Notes et de la Bonne Exécution en Général.

§. 1.

Tout depend de la bonne éxécution: l'experience confirme ce Système.

§. 2.

L'Exécution des Pieces de Musique des bons Compositeurs érige beaucoup plus de science que celle des Sonates et des Concerto les plus difficiles. A l'égard de ces dernieres, il ne faut pas posseder absolument beaucoup de jugement, pourvû qu'on ait l'adresse d'imaginer les positions, on peut apprendre les passages les plus difficiles de soi même, en ajoutant encore la pratique particuliere. Les premieres au contraire ne sont pas si aisées, car il faut nonseulement observer éxactem.t tout ce qui est indiqué dans les pieces, et ne pas le rendre autrement qu'il est écrit; mais encore jouer avec une certaine sensibilité, c'est-à-dire, entrer dans la passion qui est à exprimer. Il faut observer le Coulé et le Détaché des notes; le Piano et le Forte; en un mot, se donner tous les soins convenables à l'éxécution et au bon goût d'une piece, lesquels on ne peut acquerir autrement qu'avec un jugement sain, et une longue experience.

§. 3.

De là on peut conclure, si un bon joueur d'Orchestre n'est pas beaucoup

plus à estimer qu'un simple joueur de Sonates: Celui ci peut éxécuter tout à volonté, et disposer l'expression selon son jugement et même selon sa main. Au lieu que le premier doit avoir l'habileté de comprendre et de rendre à la première vue les pensées et les expressions avec le goût que le compositeur exige.

§. 4.

Un joueur de Sonates peut éxécuter ses Concerto passablement et même avec honneur, sans avoir de pénétration dans la Musique en général, pourvû qu'il ait l'éxécution nette; mais un joueur d'Orchestre doit avoir beaucoup de pénétration dans la musique, dans la composition et dans les caractères différens. Il doit même avoir une habileté particuliere pour remplir sa place avec honneur, surtout s'il veut devenir un jour le Directeur d'un Orchestre. Quelques uns s'imaginent qu'on trouve beaucoup plus de bons joueurs d'Orchestre que de joueurs de Sonates; mais ils se trompent. Il est vrai qu'il y a plus de mauvais accompagnateurs que de bons: car aujourd'hui tout veut jouer des Sonates; mais qu'est-ce qu'un Orchestre qui ne consiste qu'en joueurs de Sonates? C'est ce que je laisse à répondre aux compositeurs qui y ont fait éxécuter leur musique. Peu de joueurs de Sonates lisent bien: parce qu'ils y mêlent toujours quelque chose de leur caprice, et ils sont accoutumés à ne faire attention qu'à eux seuls, et rarement aux autres. (a).

§. 5.

Il ne faut pas par conséquent jouer des Solo, sans sçavoir bien accompagner. Il faut sçavoir parfaitement toutes les variations du coup d'archet, et employer le Piano et le Forte, à l'endroit positif de la pièce; il faut apprendre à distinguer les caractères d'une pièce et à exprimer tous les passages selon le gout particulier qu'ils éxigent, et en un mot, il faut sçavoir lire exactem.t les ouvrages des habiles maîtres, avant que de vouloir jouer des Concerto ou des Sonates. Je vais donner quelques petites Règles à cet égard, dont on peut se servir avec succès dans l'éxécution d'une musique.

§. 6.

Avant que l'on commence à jouer, il faut éxaminer la pièce. Il faut chercher le caractère et le mouvement qu'elle éxige; être attentif aux passages qui paroissent difficiles à éxécuter par rapport à leur expression

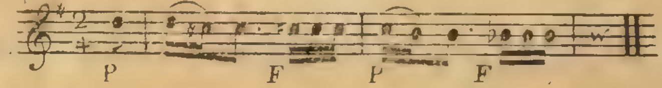
(a) Je ne parle ici nullement de ces grands Violons, qui avec leur talent extraordinaire de jouer des Sonates où des Concerto, sont en même tems bons joueurs d'Orchestre. Ceux-ci méritent la plus grande estime.

particulière; il faut enfin se donner toutes les peines pendant l'éxécution, pour découvrir et exprimer la passion que le compositeur demande; et comme le triste et le gay se succedent souvent alternativement, il faut avoir soin de rendre chacun selon sa maniere. En un mot, il faut jouer ou exprimer tout, de sorte que l'on en soit touché soi même. De la il résulte qu'il faut observer exactement les Piano et les Forte indiqués et les sçavoir employer aussi alternativement chacun à l'endroit positif sans qu'il y soit indiqué. C'est ce qu'on appelle chés les Peintres, le Jour et l'Ombre. Les notes haussées d'un demi ton par le ♯ et le ♮, doivent toujours être jouées un peu plus fort, mais diminuées en son par la suite du chant.

Exemple.

De même on doit distinguer par un Forte, un abaissement prompt par le ♭ et le ♮.

Exemple.

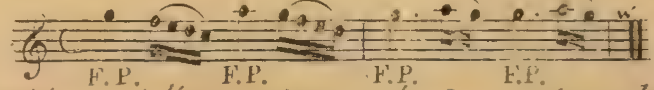


Les notes longues entre mêlées de notes brèves doivent toujours être éxécutées fort, et se perdre en son par la suite.

Exemple.

Il en est de même des noires.

Exemple

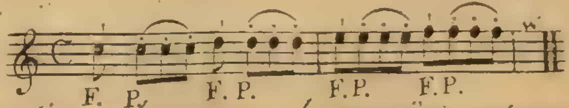


Ceci est positivement l'expression que le Compositeur demande, quand il met un Forte et un Piano sur une note. En faisant le Forte il ne faut pas lever l'archet, mais continuer le coup de maniere qu'on entende le son se perdre insensiblement.

§ 7.

Dans l'accompagnement d'une Ariette ou dans celui d'un Concerto où il n'y a ordinairement que des croches ou des doubles croches, on écrit la note du Forte séparément, et quand on la lie aux autres, on fait une petite ligne au dessus ou au dessous.

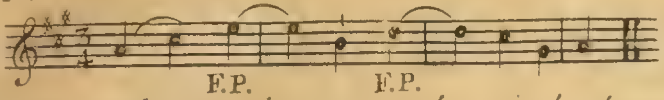
Exemple.



Il faut donc continuer de marquer la première note par un Forte, jusqu'à ce qu'il vienne un changement.

§. 8.

Il y a des passages ou le Compositeur a employé l'expression d'une manière si particulière, que l'on ne la devineroit pas, si elle n'étoit indiquée.

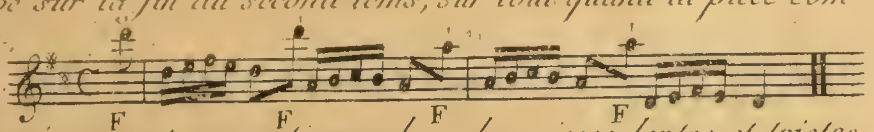
Exemple. 

Ici l'expression et le fort du son tombe sur le dernier tems de la mesure, que l'on lie avec le premier tems de la mesure suivante, sans appuyer avec l'archet: C'est-à-dire, qu'il faut jouer ces deux noires, comme si elles étoient une blanche.

§. 9.

Dans les pieces gaies on employe ordinairement l'expression sur la note superieure pour rendre l'éxécution plus vive et plus brillante.

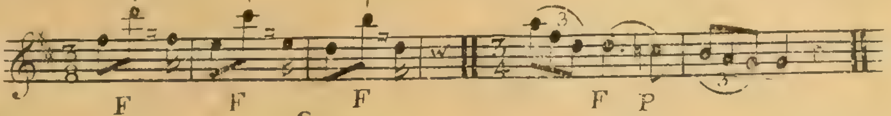
Il arrive alors que le fort du son tombe sur la derniere note du second et quatrième tems, dans la mesure à 4 tems; et dans la mesure à $\frac{2}{4}$ le fort tombe sur la fin du second tems, sur tout quand la piece commence en levant.

Exemple. 

Cependant ceci ne peut se pratiquer dans les pieces lentes et tristes, parceque la note en levant ne doit pas être détachée, mais soutenue et exprimée comme si l'on chantoit.

§. 10.

Dans la mesure de $\frac{3}{4}$ et de $\frac{3}{8}$, le fort ou l'expression, peut tomber aussi sur le second tems.

Exemple. 

§. 11.

Il ne faut pas appuyer sur le point avec l'archet dans le second exemple, mais le soutenir légérement en coulant la croche. Ceci doit être observé dans tous les cas pareils.

§. 12.

Il ne faut pas non plus jouer continuellement avec des coups d'archet lourds et traînans.

Les passages gais doivent être joués à coups d'archet légers et

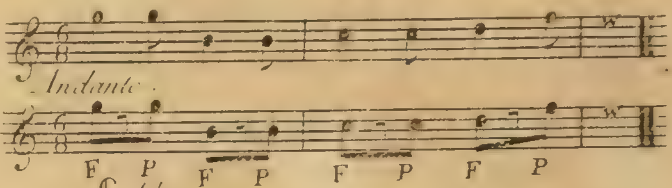
courts ; et les pièces lentes, à coups d'archet longs, exprimés, nourissans, et avec délicatesse.

§. 13.

Dans l'accompagnement en général, on doit jouer la plus part des notes d'une manière seche. Dans la mesure de $\frac{6}{8}$ et de $\frac{12}{8}$, on éxécute les noires presque comme des croches, pour ne pas rendre l'éxécution trainante ; mais il faut faire attention à l'égalité du mouvement ; et la noire doit être entendue plus fort que la croche.

Comme il est écrit . . . .

Comme on doit le jouer .



§. 14.

Au reste si l'on veut bien éxécuter une Pièce de musique, il faut que les musiciens s'entendent, et sur tout qu'ils écoutent leur conducteur, afin qu'ils commencent nonseulement ensemble, mais encore qu'ils restent dans le mouvement et qu'ils jouent avec la même expression

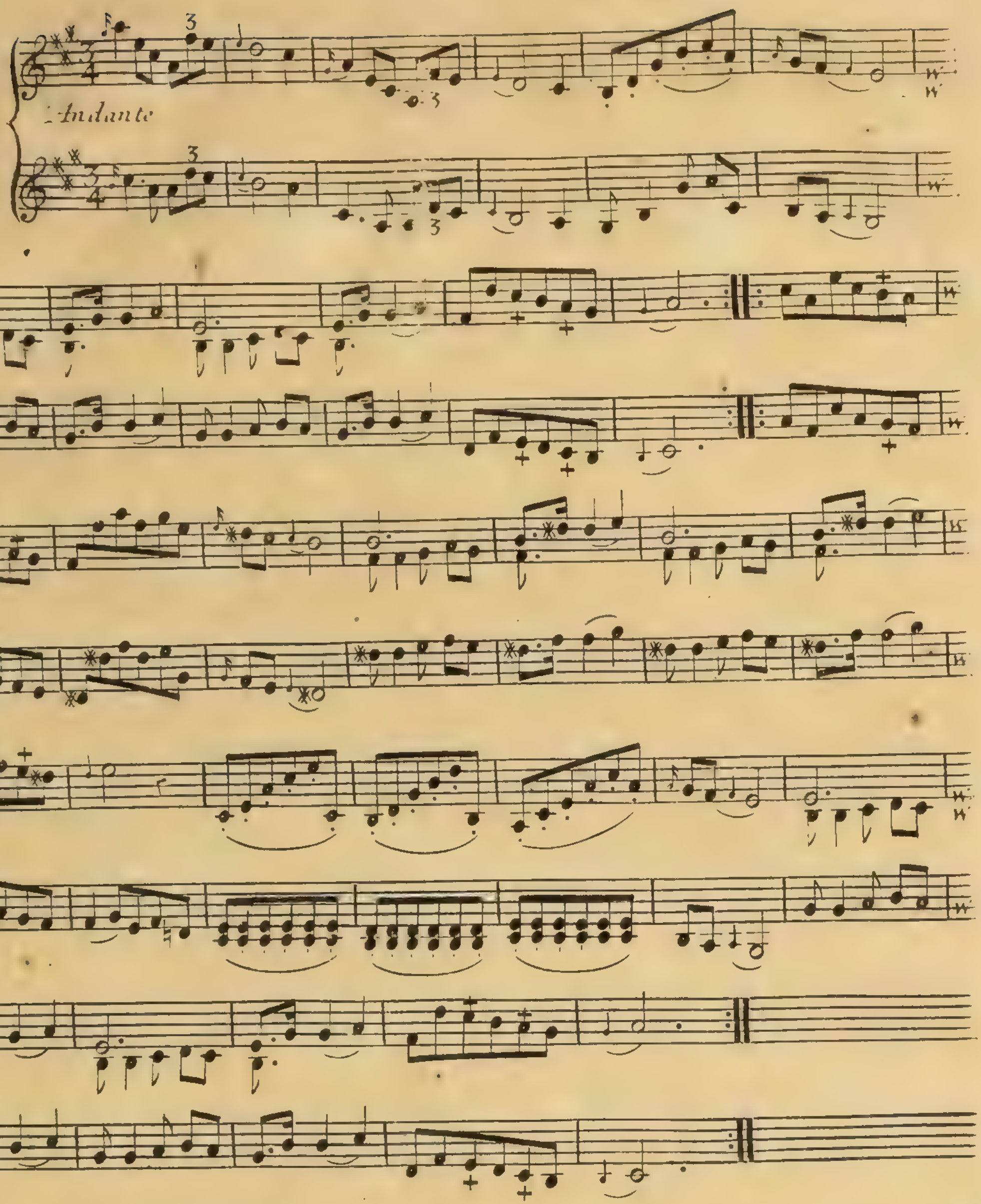
§. 15.

Tout ce que j'ai dit dans ce dernier Chapitre, regarde proprement la lecture éxacte des notes et principalement l'éxécution nette et sensée d'une Pièce de musique bien composée.

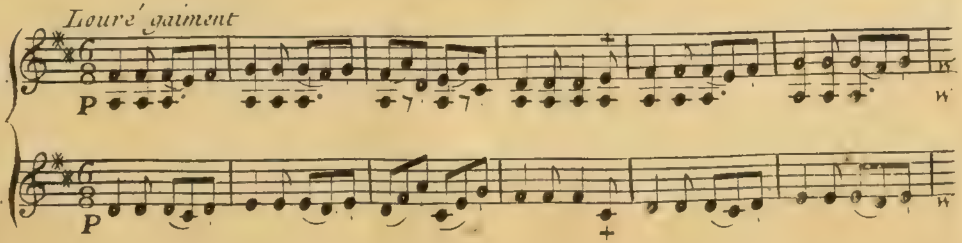
Le zèle que j'ai employé en composant ce livre, tend à mettre les Commençans sur le bon chemin, et à les préparer à la connoisance et à la sensibilité du bon gout de la musique.

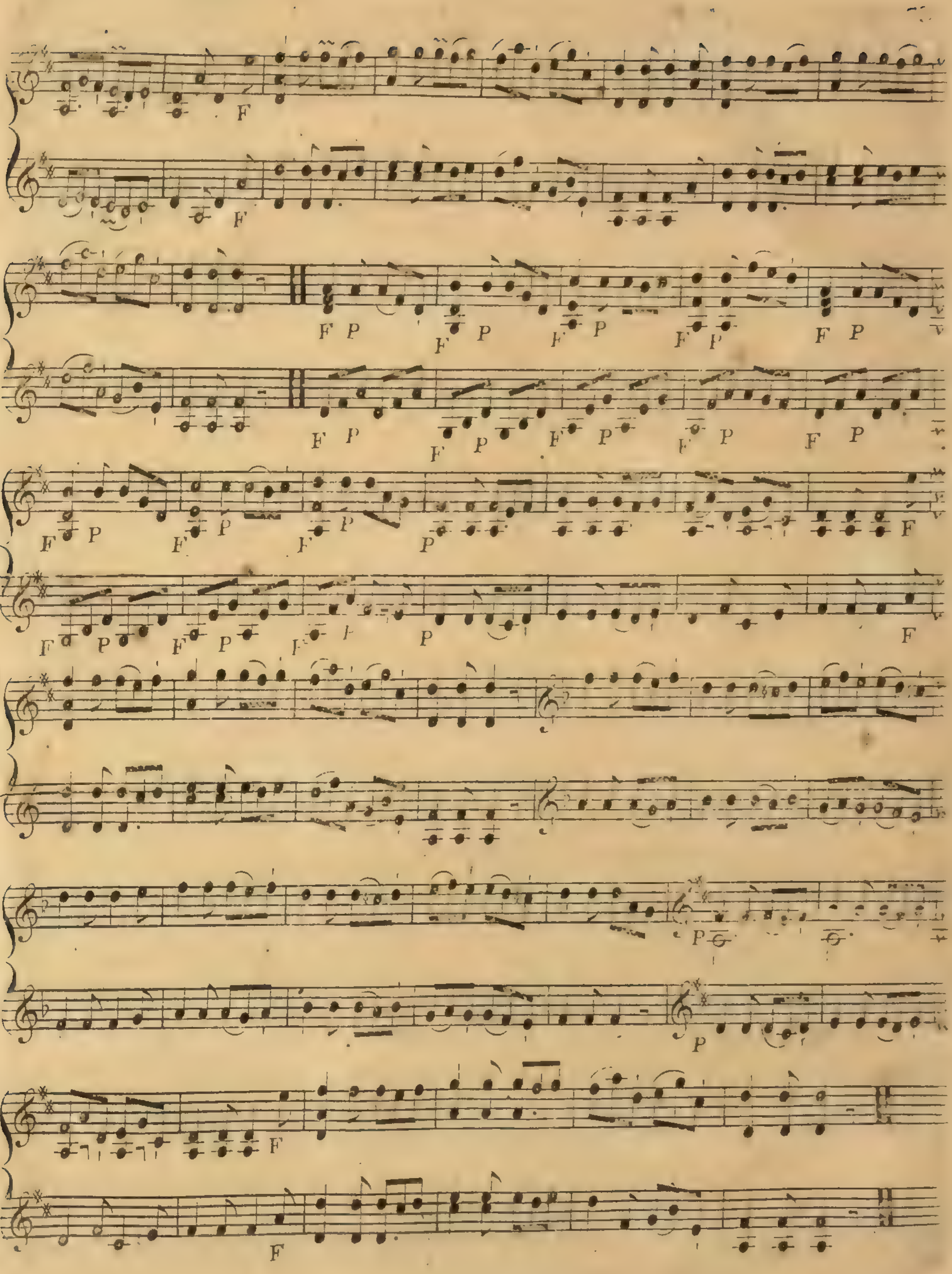
FIN.

Duetto I.º



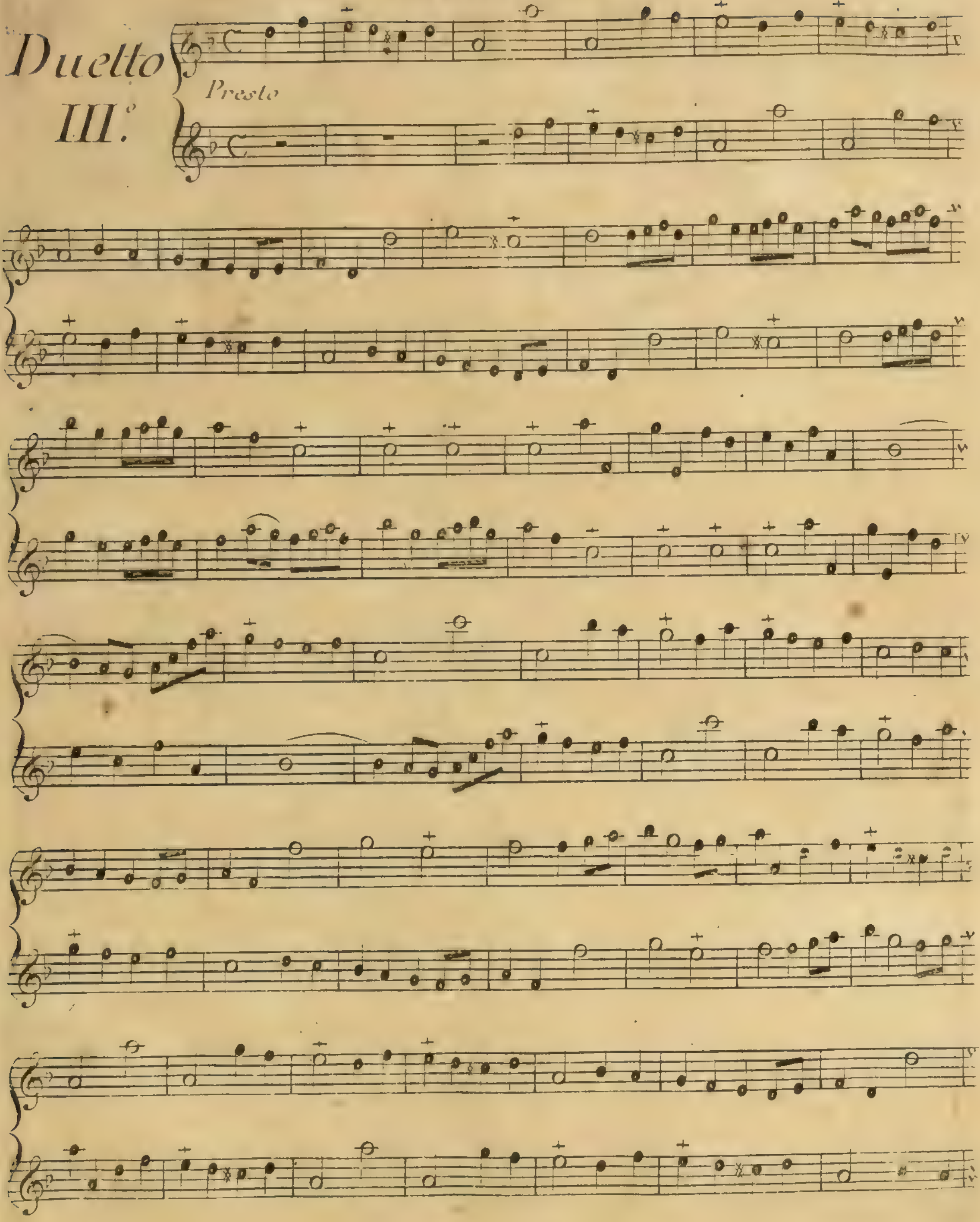
Duetto II.º

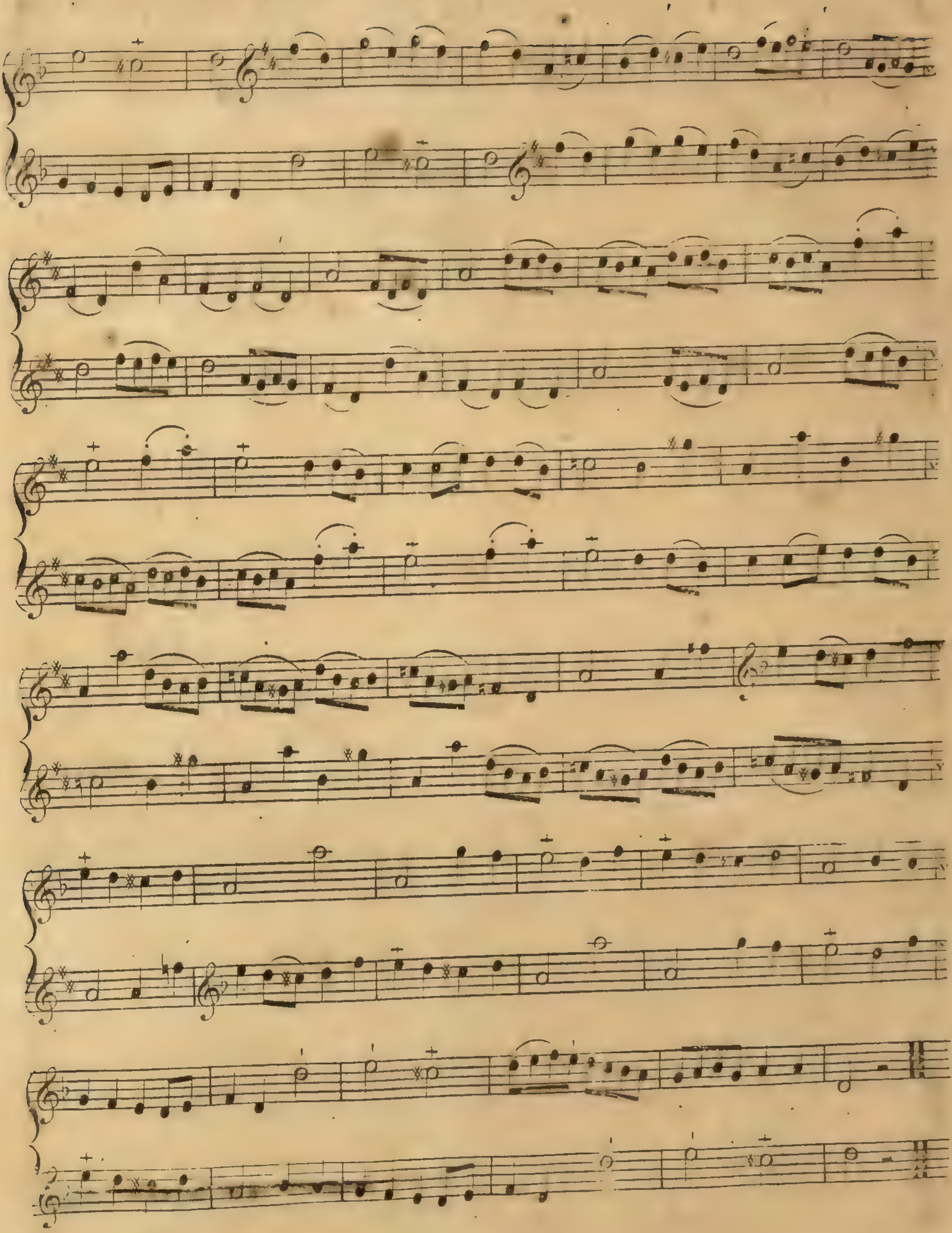




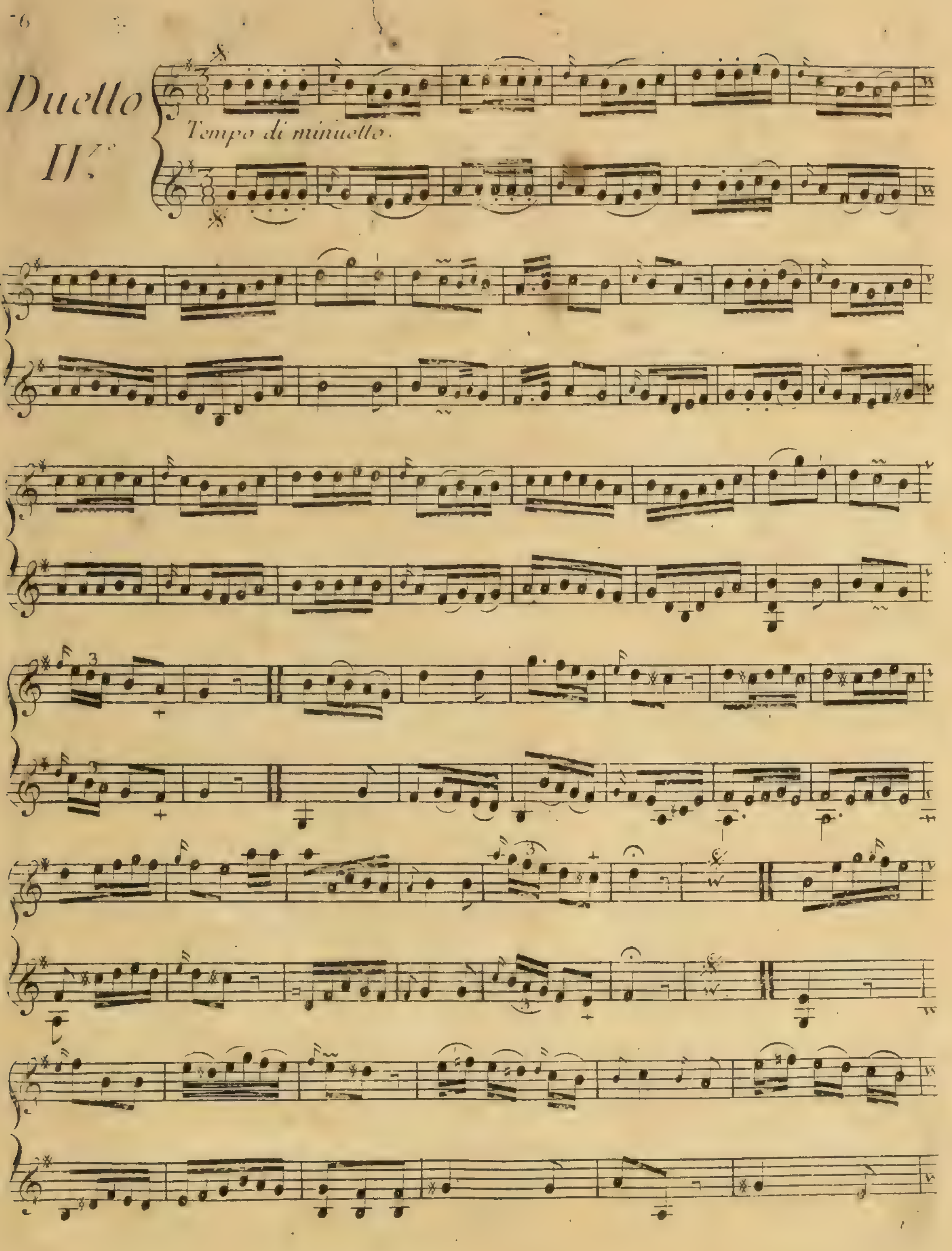
Canon.

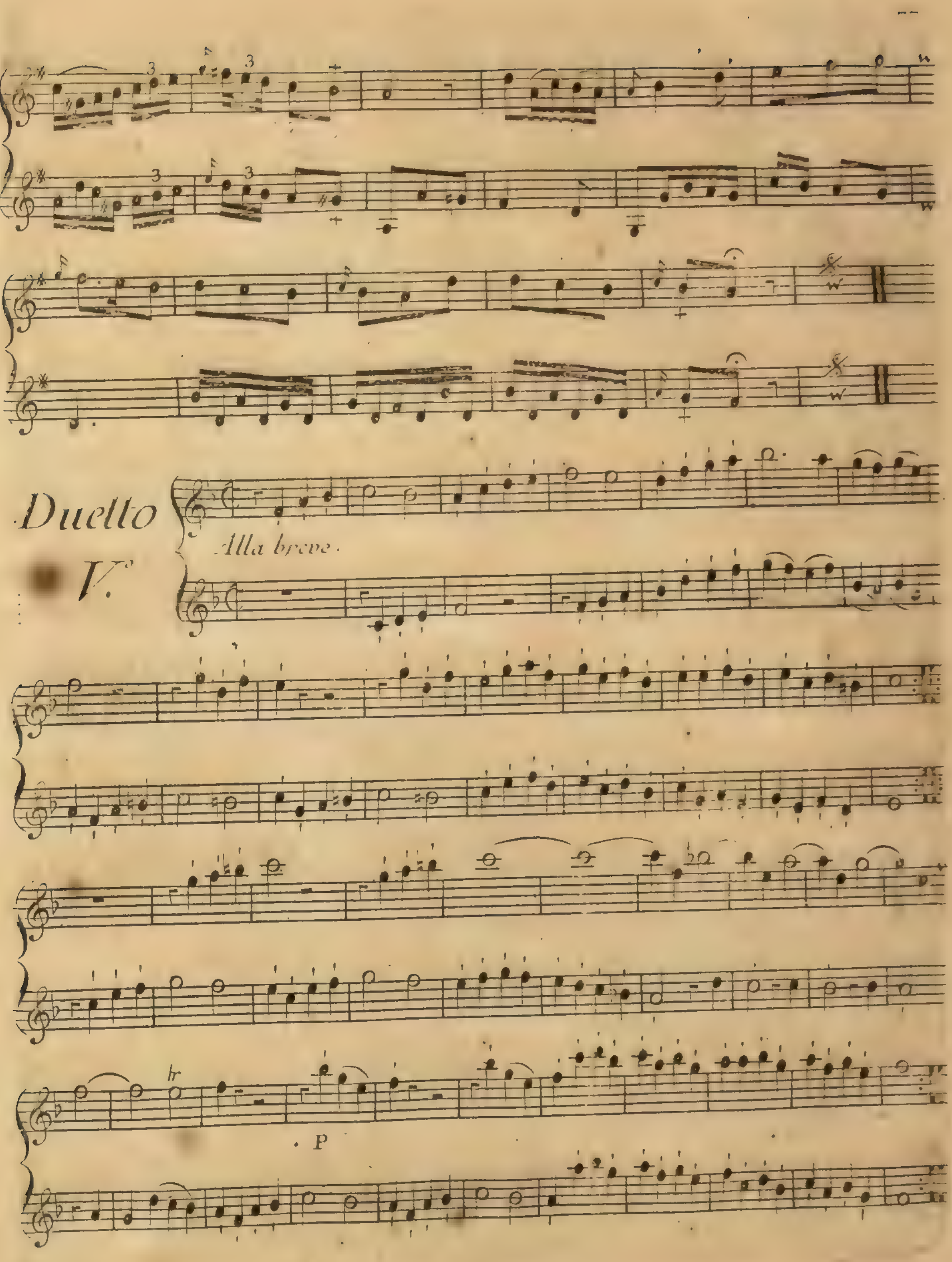
Duetto III.°



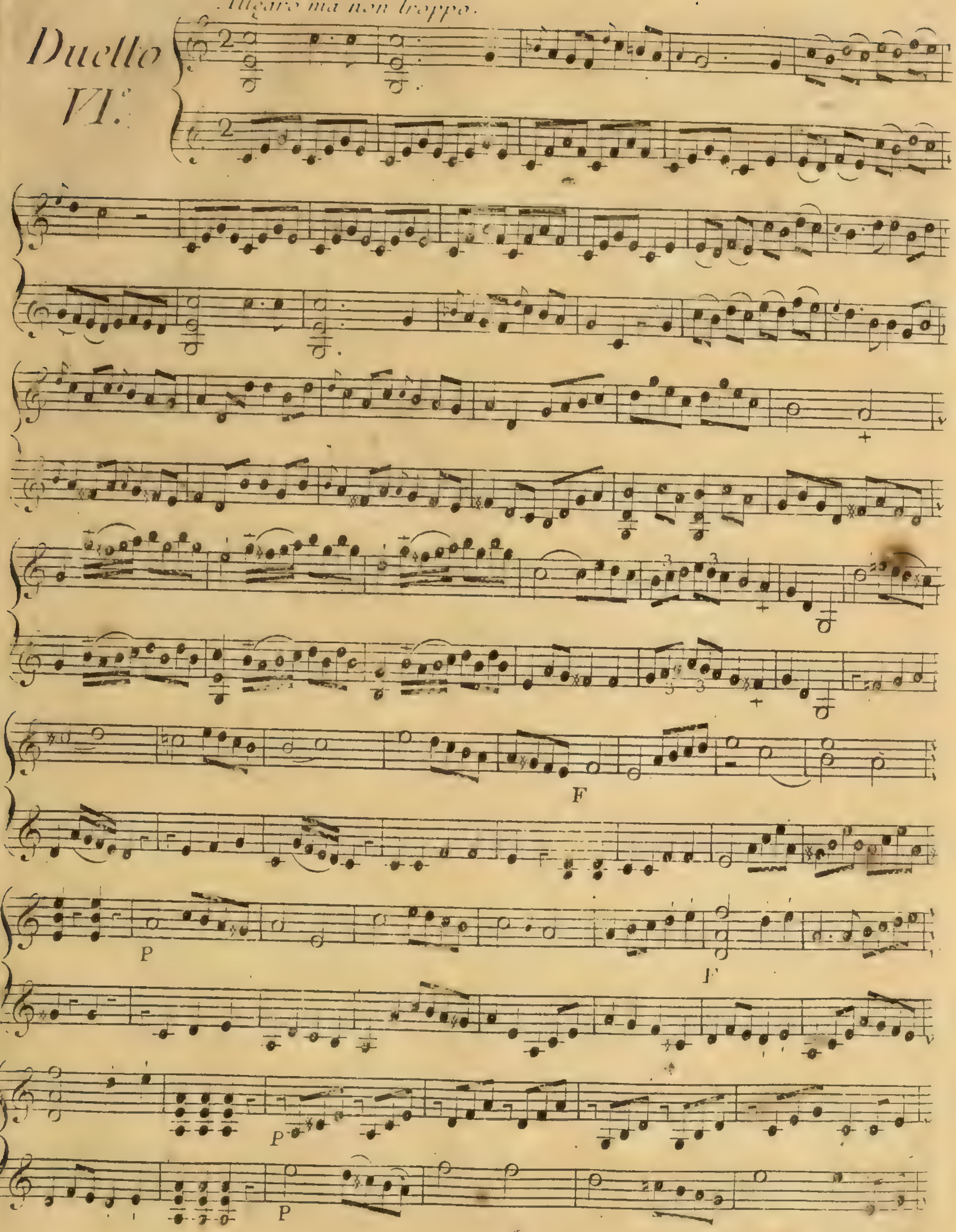


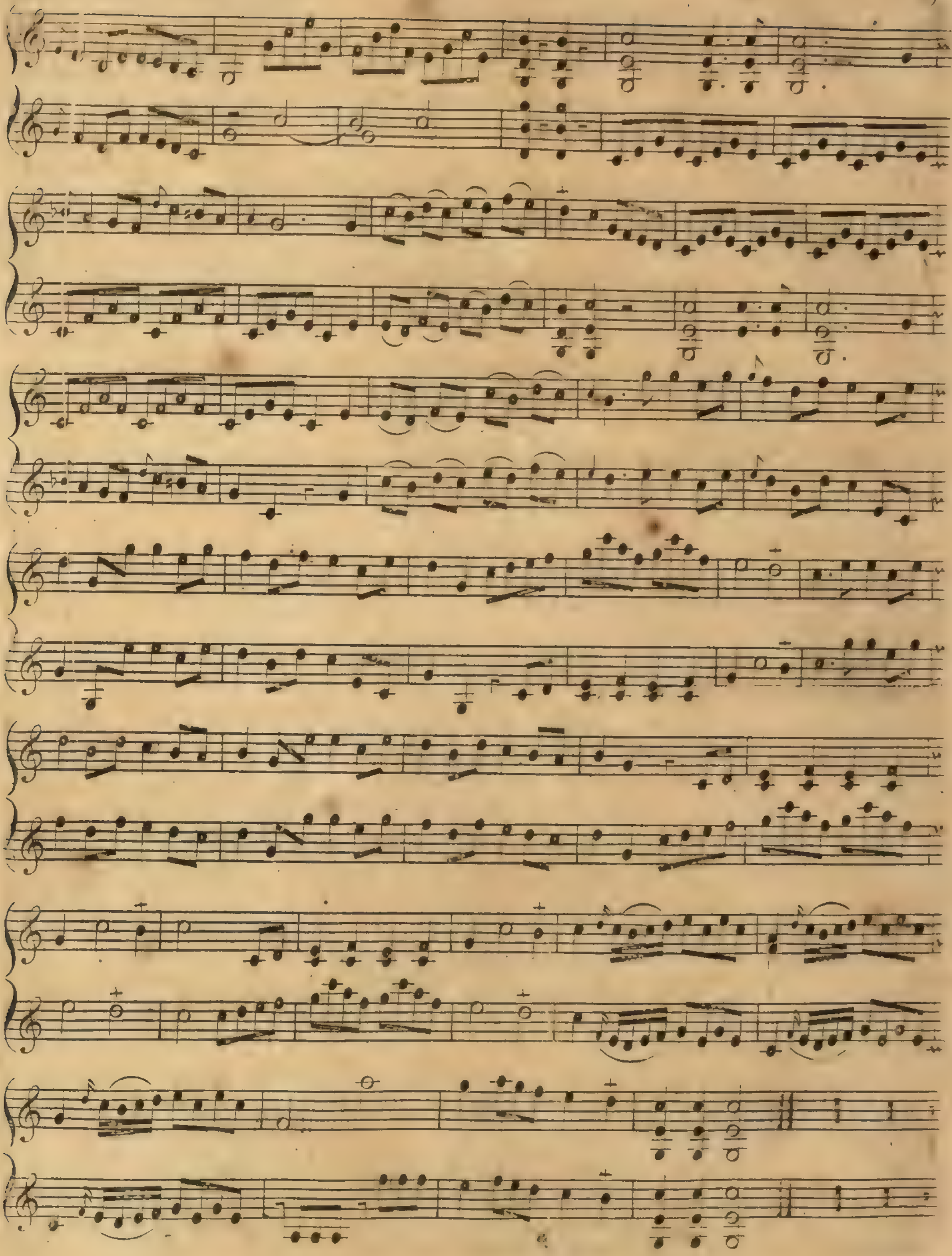
Duetto IIdo




Duetto V.
Alla breve.
tr
P

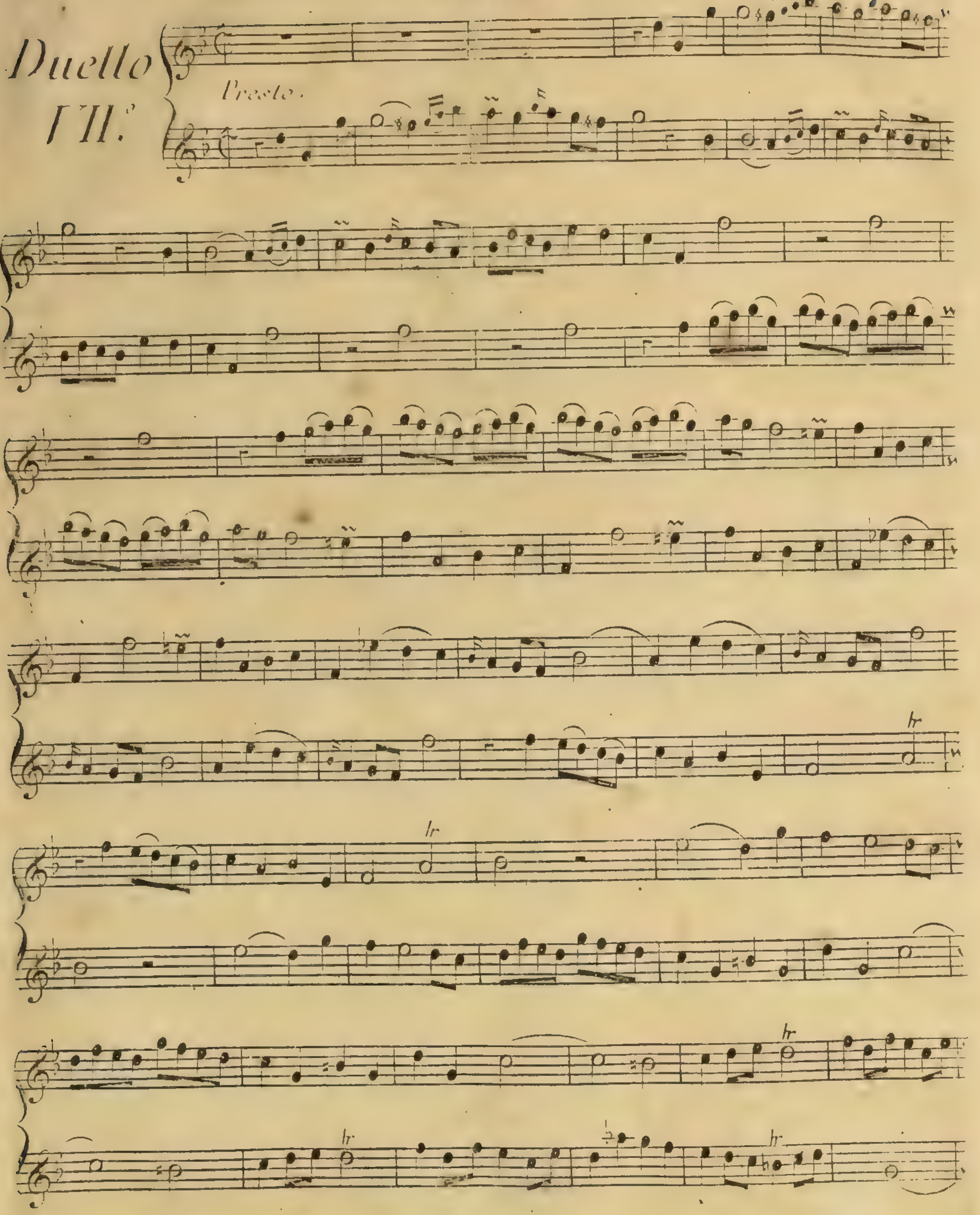
Duetto VI.

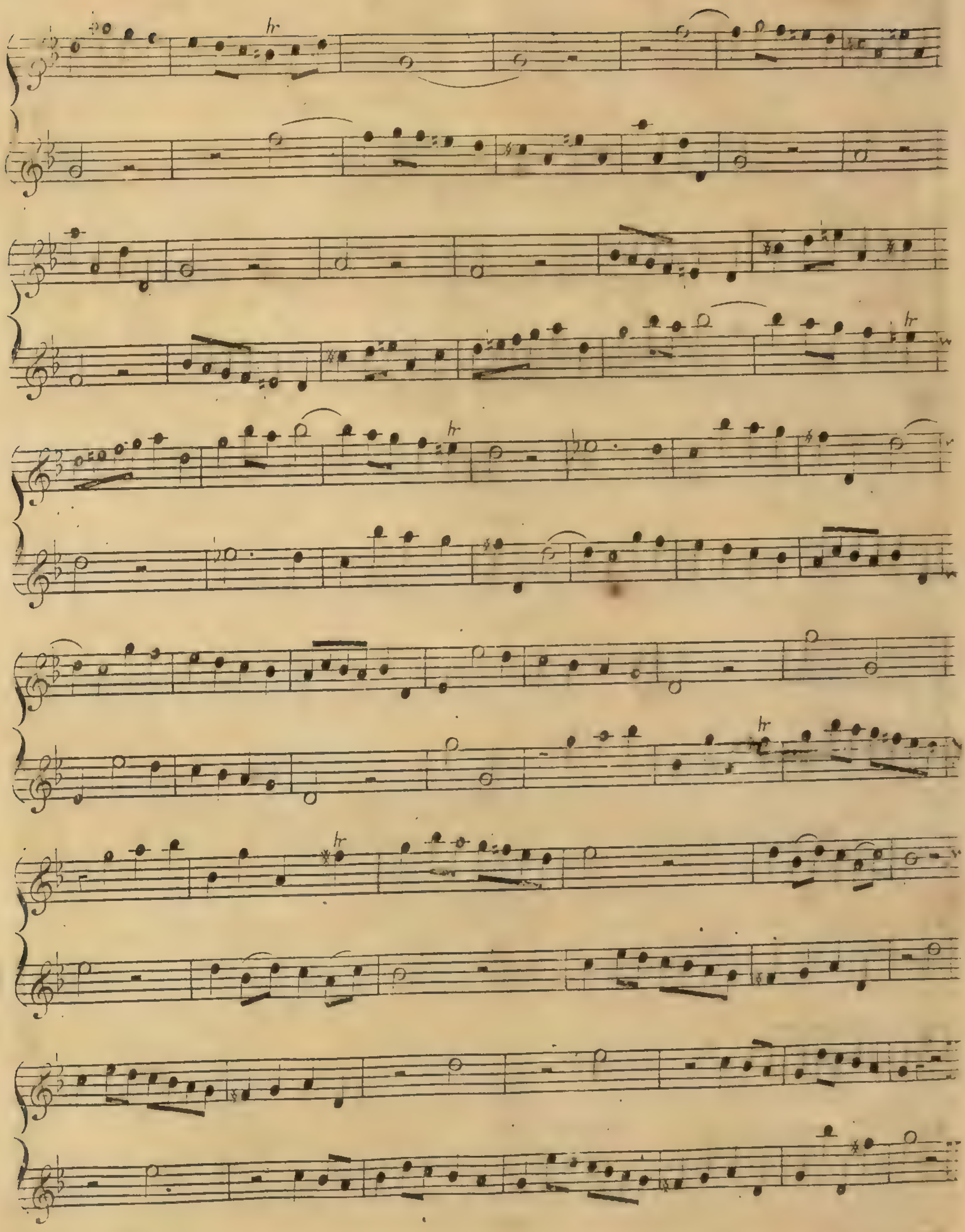




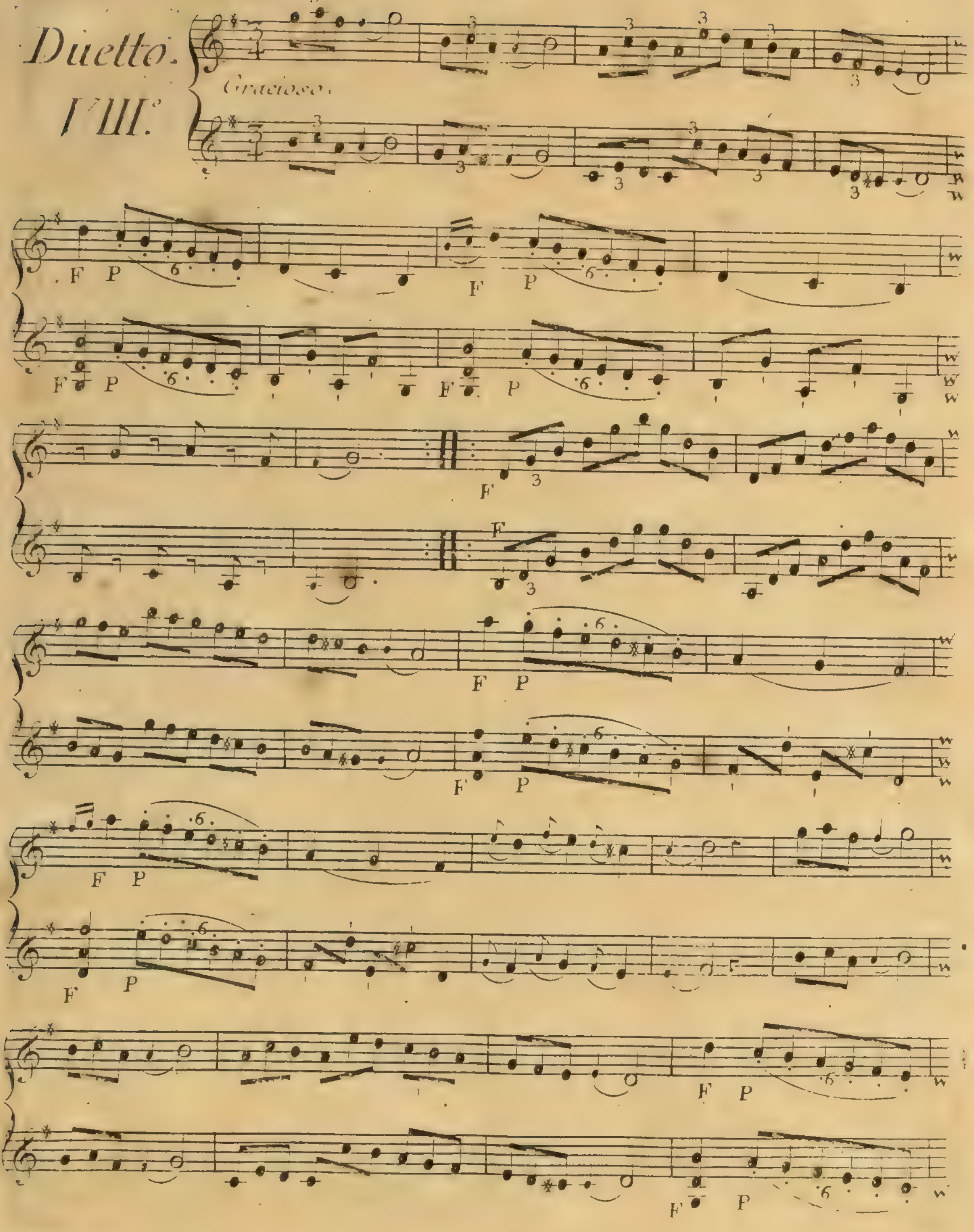
Canon.

Duello VII.

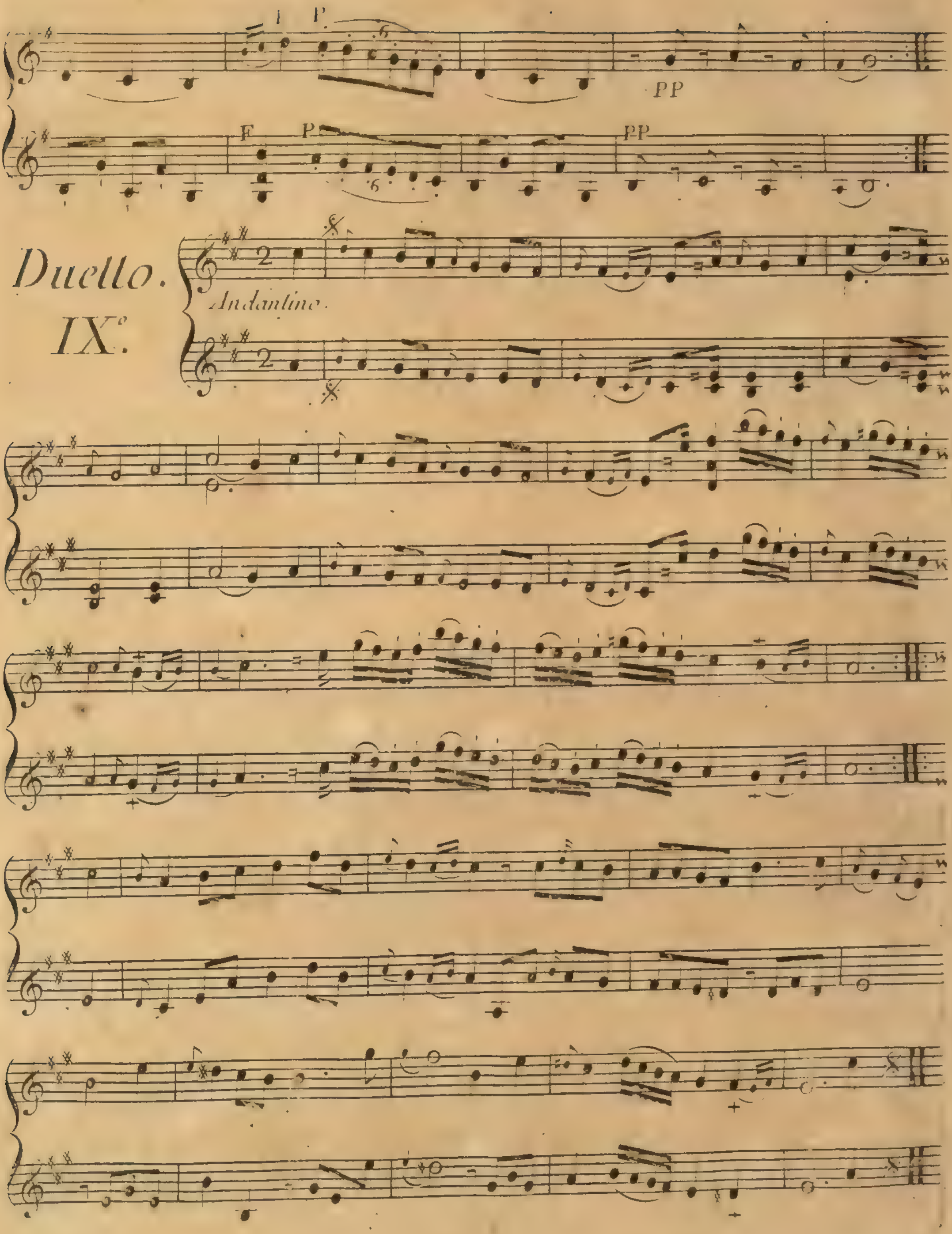




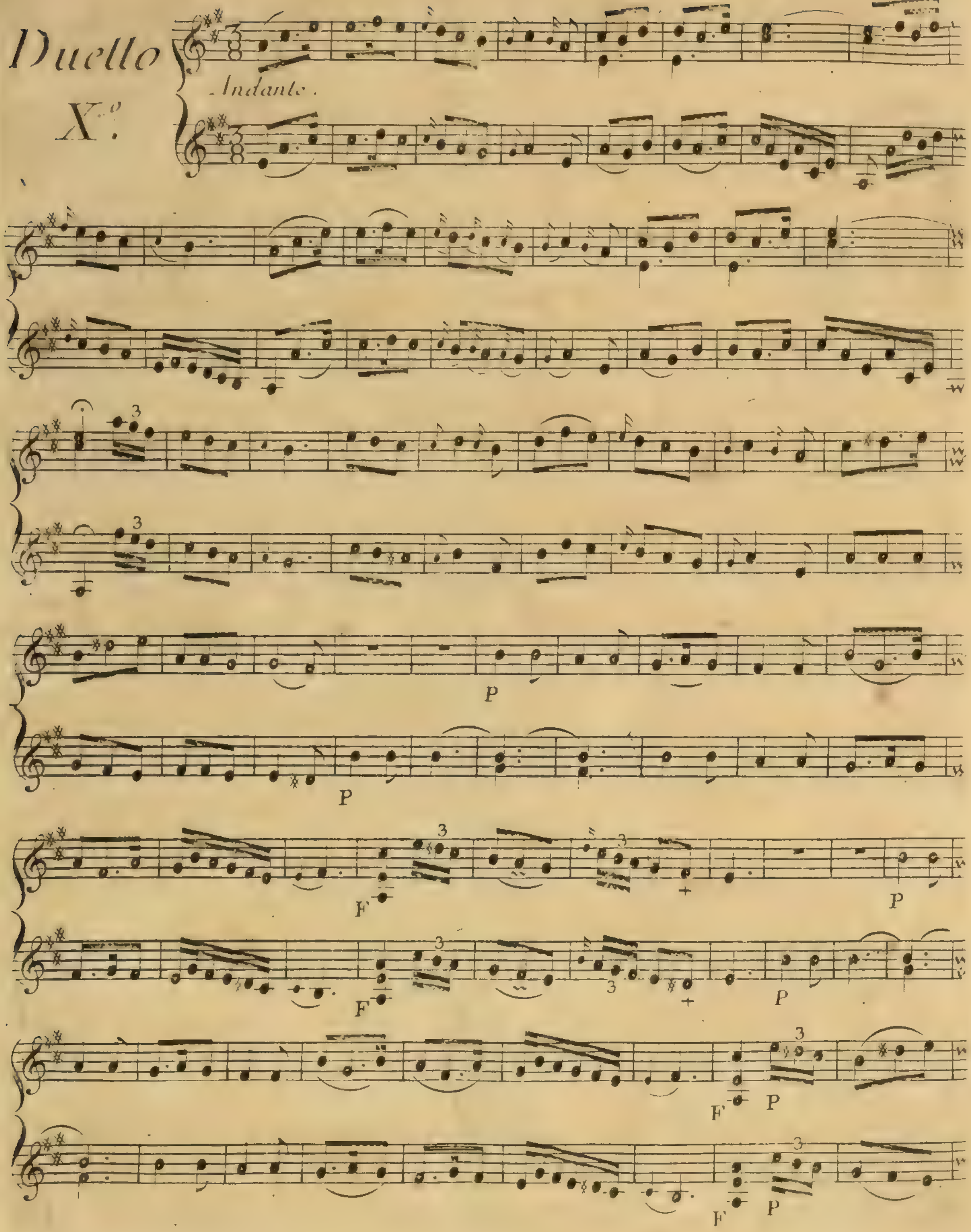
Duetto VIII.

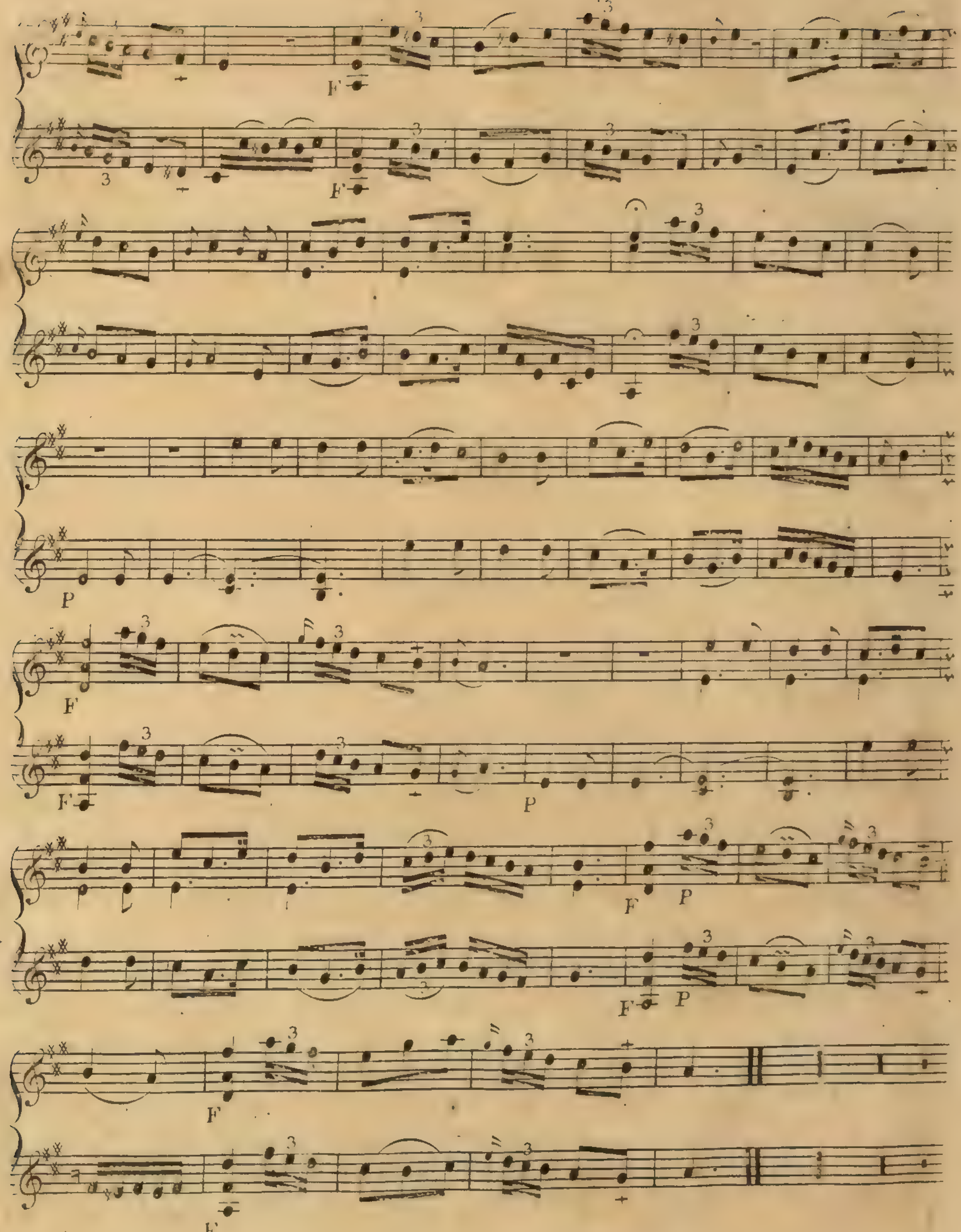


Duetto. IX.e

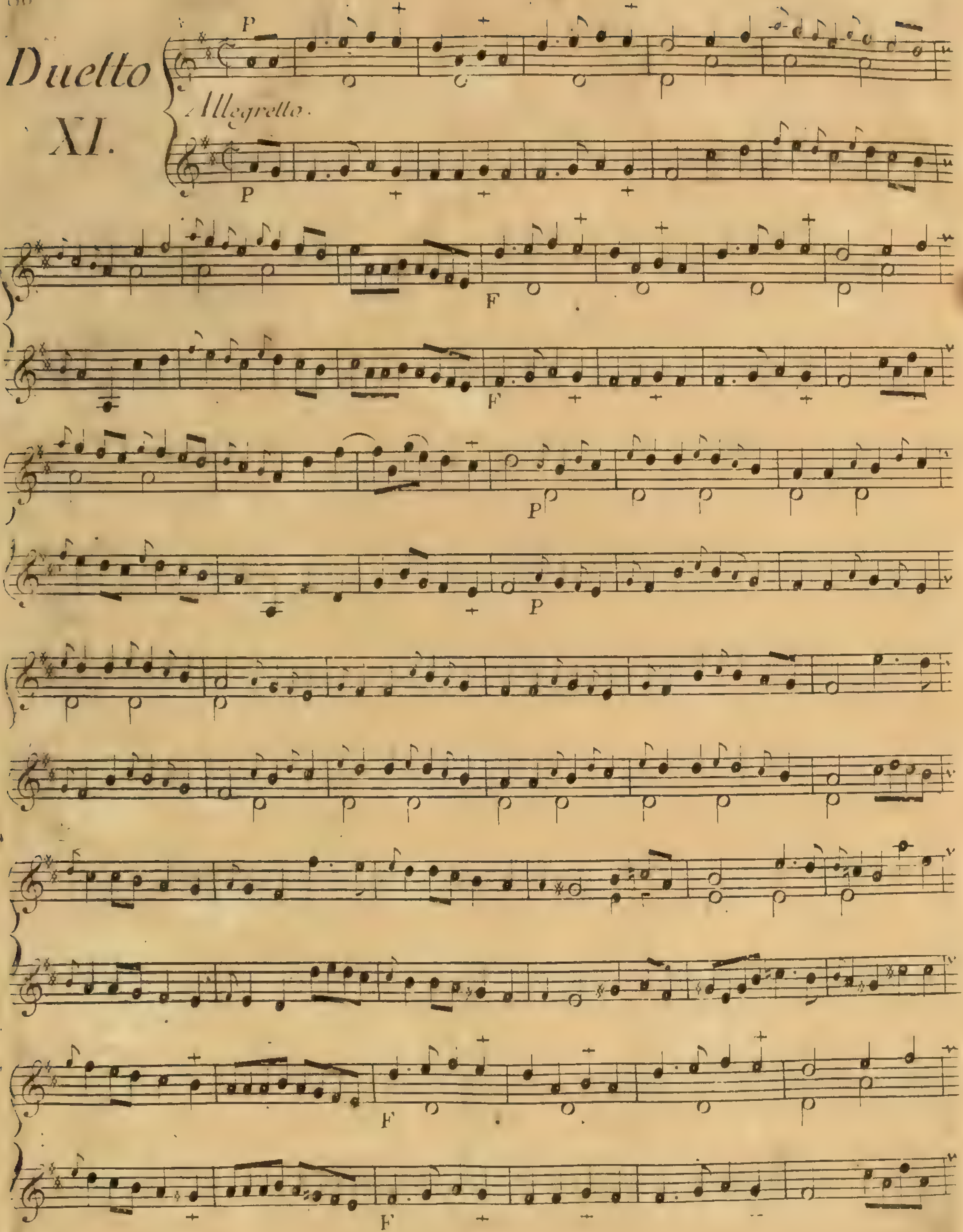


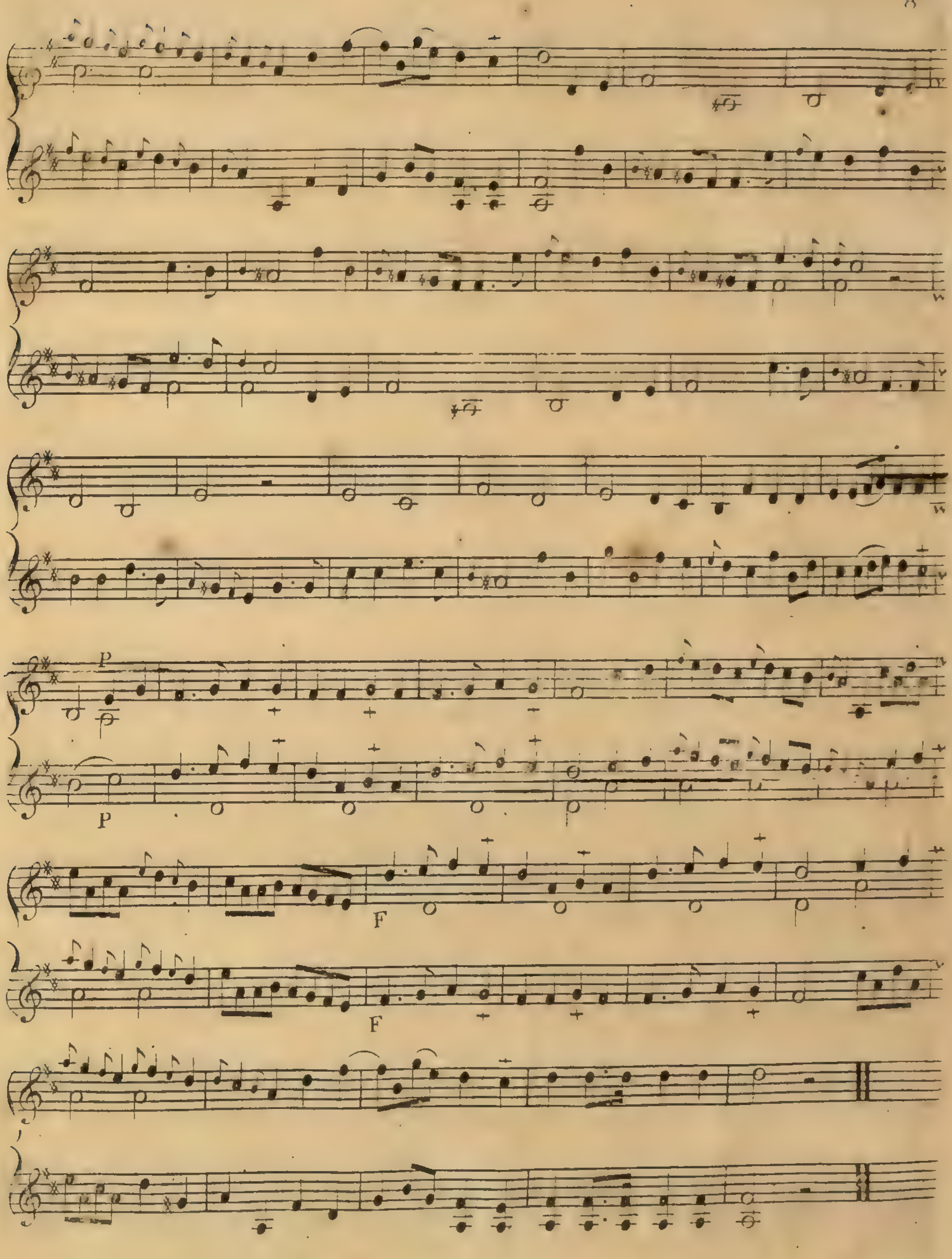
Duello X.º



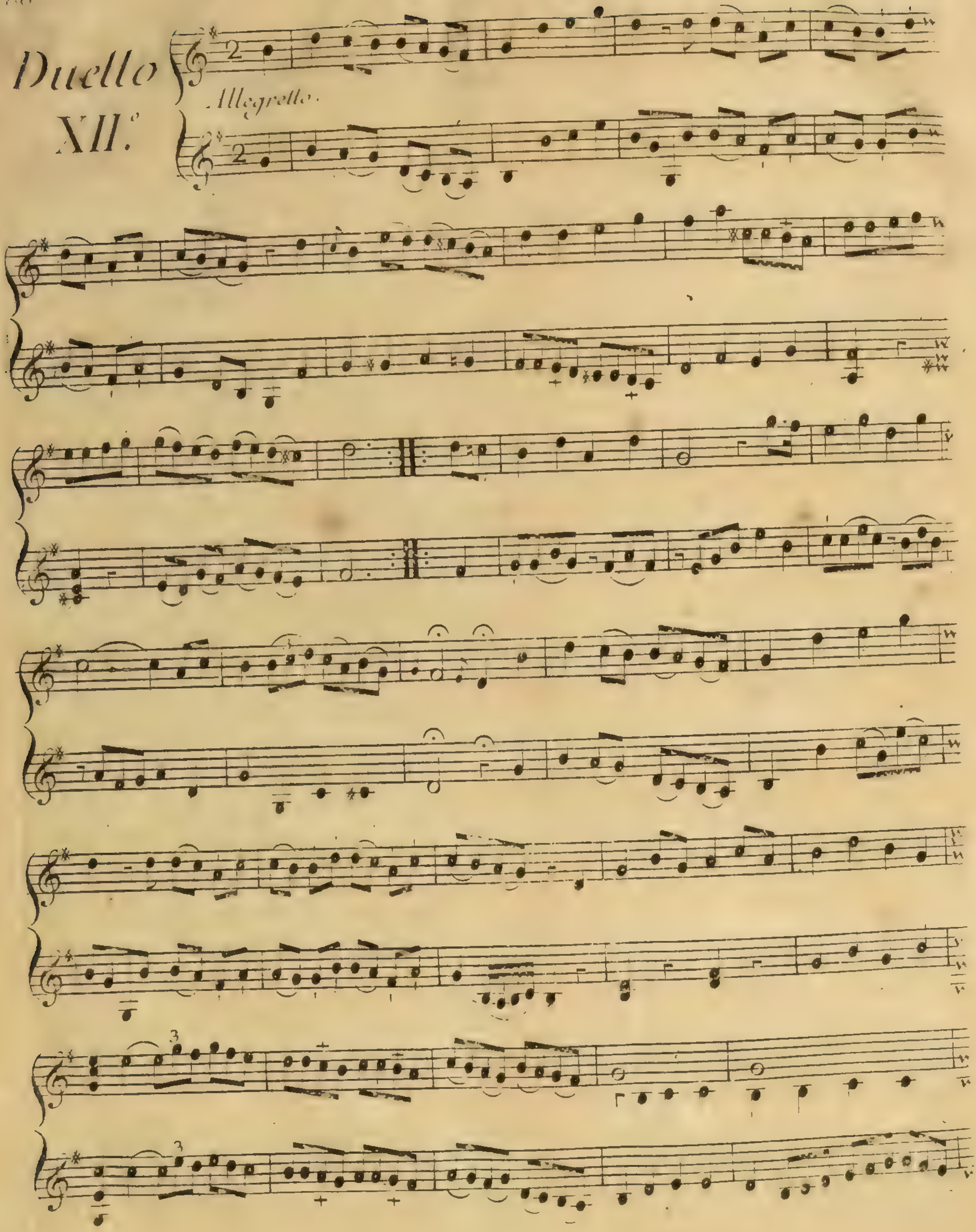

F
P

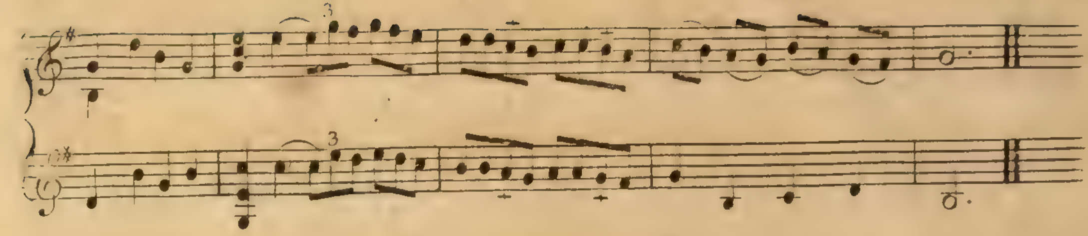
Duetto XI.



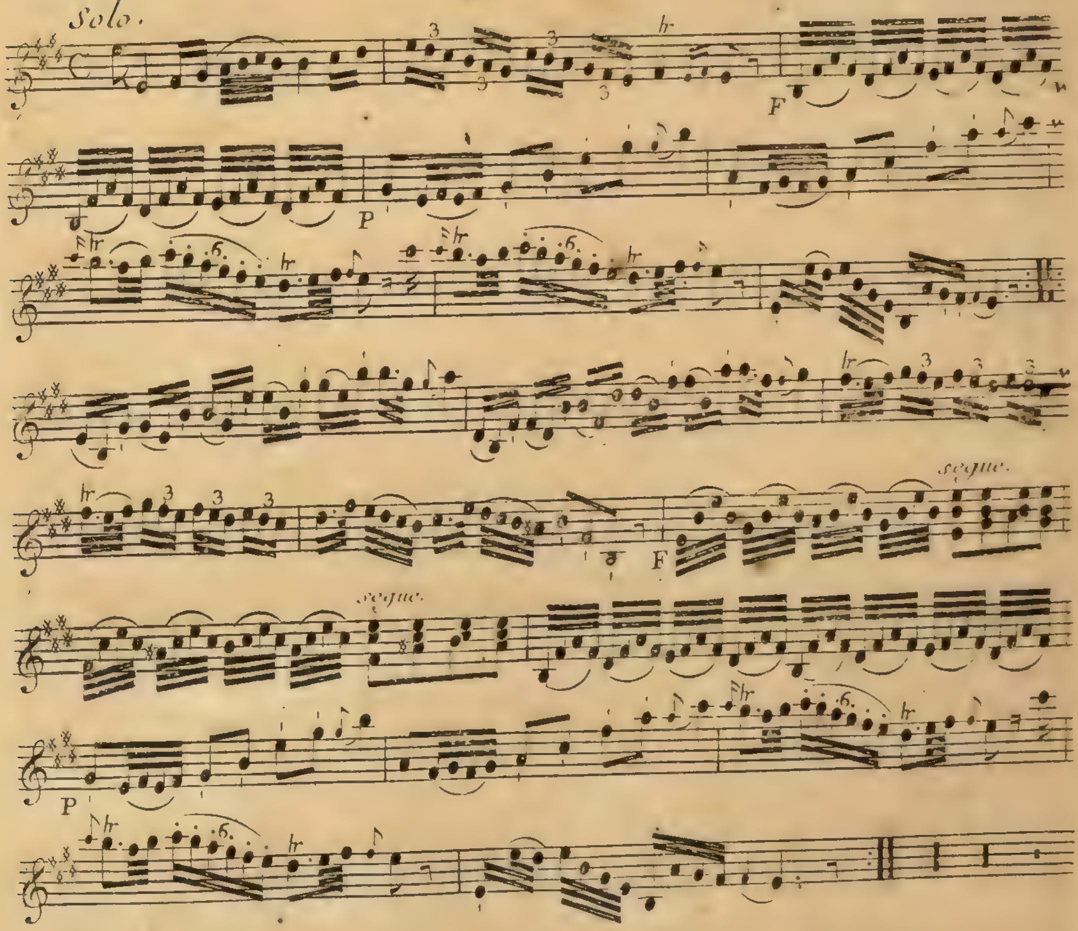

P
P
F
F

Duello XII.





Caprice.



FIN.

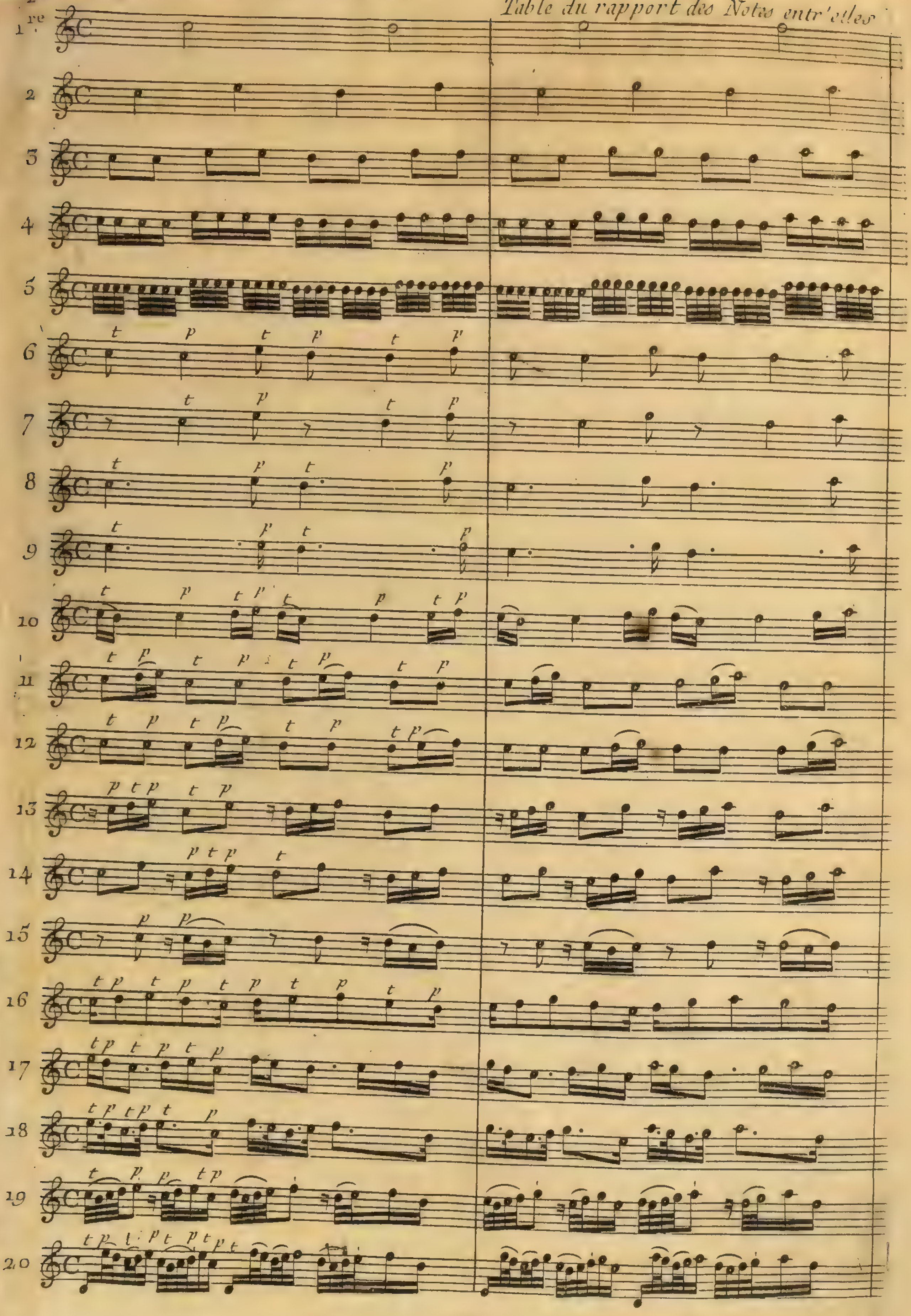
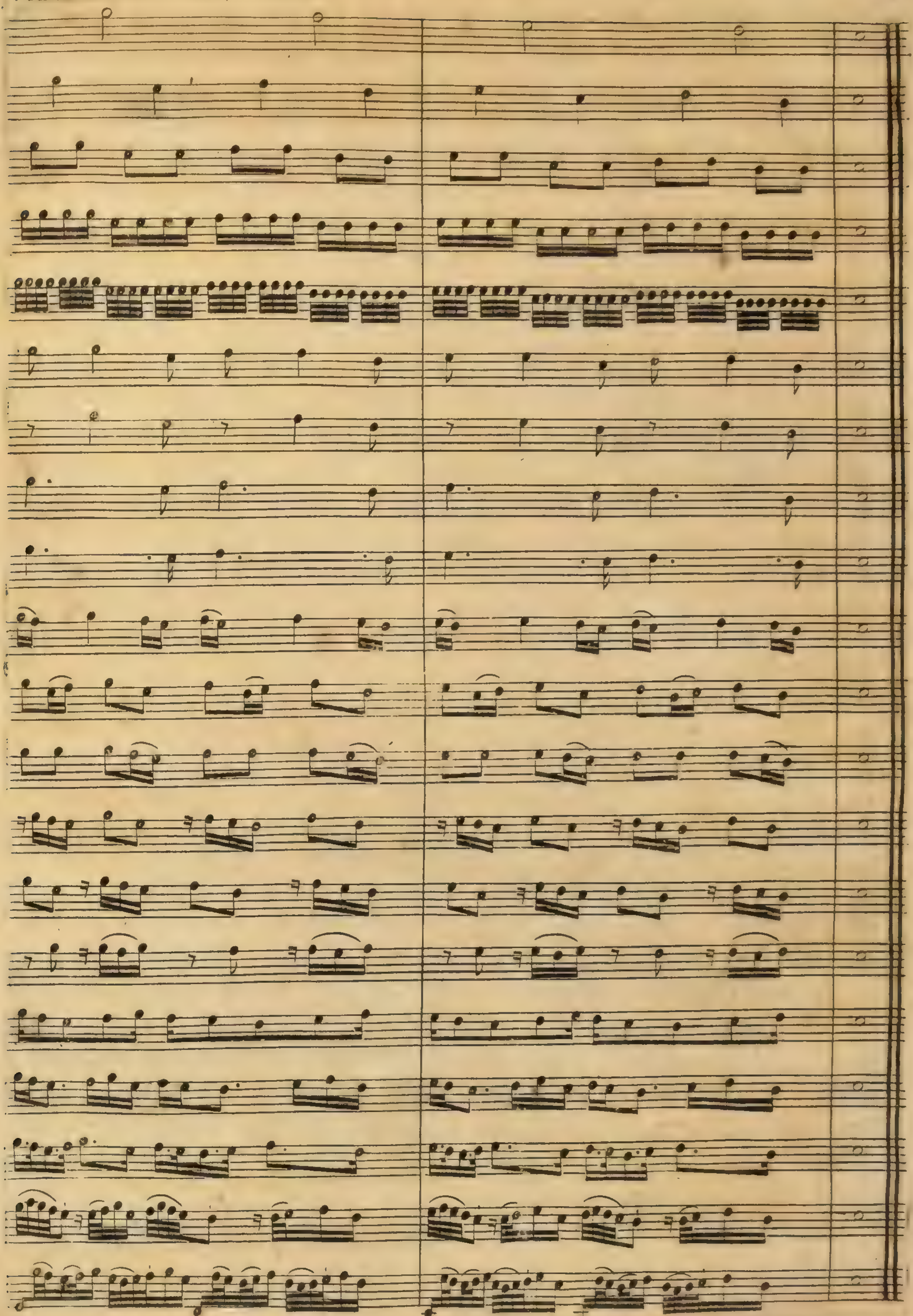



Table du rapport des Notes entr'elles